





DIE
MITTELALTERLICHE KUNST
IN SOEST.

EIN BEITRAG ZUR RHEINISCH-WESTFÄLISCHEN KUNSTGESCHICHTE.

MIT IX TAFELN UND MEHREREN EINGEDRUCKTEN HOLZSCHNITTEN.

VON

JOSEPH ALDENKIRCHEN,

RECTOR IN VIERSEN.

Fest-Programm

zu

Winckelmanns Geburtstage

am 9. December 1875.

Herausgegeben

vom

Vorstande des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.

Bonn 1875.

Gedruckt [illegible] s Vereins.



Als Sulpiz Boisserée im Jahre 1846 den Beschluss unserer Vereinsgenossen herbeiführte, dass fürderhin gleichberechtigt den Römischen Alterthümern auch die Kunstwerke des Mittelalters in den Kreis der Vereinsthätigkeit aufzunehmen seien, war dies ein kühnes, durchaus nicht allgemein gebilligtes und nach Jahren noch angefochtenes Vorgehen, welches Vielen die strenge Wissenschaftlichkeit des Vereins zu bedrohen schien. Heutzutage wird Niemand mehr die Bedeutung und die Gleichberechtigung der mittelalterlichen Kunstwerke so sehr verkennen, um sie bei den alljährlich aus Veranlassung der Winckelmannsfeier stattfindenden Publicationen hintenan stellen zu wollen. Ebensowenig bedarf es aber einer Erörterung, wenn wir als diesjährige Festgabe eine Anzahl westfälischer Denkmäler darbringen. Das wissenschaftliche Forschungsgebiet des Vereins begreift ja gleichmässig auch Westfalen in sich, und zudem gehören die in dieser Schrift besprochenen Kunstwerke den Kirchen von Soest an, jener alten Stadt der Engern, die den Rheinlanden um desswillen ganz besonders nahesteht, weil sie ihre hohe politische, commercielle und kunstgeschichtliche Bedeutung ausser dem Gemeinsinn der eigenen Bürger nicht zum kleinsten Theile der Fürsorge verdankt, welche in früheren Jahrhunderten rheinische Kirchenfürsten ihr angedeihen liessen, mit denen sie auch in den späteren Zeiten ihrer höchsten Blüthe lebhafte, wenn freilich nicht immer freundliche Beziehungen unterhielt.

Bereits im Jahre 633 schenkte König Dagobert [1]) die Gegend um Soest dem an seinem Hofe zu Metz herangewachsenen Erzbischof Cunibert [2]) von Köln (623—663), damit die Kölnische Kirche auch im Osten einen festen Punkt besitze, von dem aus sie die Bekehrung der Sachsen betreiben könne [3]). Ebendorthin überbrachte Erzbischof Bruno (953—965), der Sohn Königs Heinrich I., am 9. December 964 die Gebeine des h. Patroclus, welche er, in wichtigen diplomatischen Geschäften am französischen Hofe weilend, vom Bischof Ansgisus von Troyes, wahrscheinlich aus Dankbarkeit für die Wiedereinsetzung desselben auf den bischöflichen Stuhl, 960 zum Geschenk erhalten und zunächst nach Köln überführt hatte [4]). Zu Ehren des genannten Heiligen gründete er auch die

---

1) Vita S. Cuniberti bei Gelenius, de admiranda magnitudine Coloniae p. 281. Vgl. Lacomblet, Urkundenbuch für die Geschichte des Niederrheins I, No. 218.

2) Auf seinem Sarge heisst es von ihm: ...... Saxoniae, Westfaliae, Frisiae partisque Galliae apostolo, Ultrajectensis cathedralis ecclesiae, Susatensis et complurium fundatori .... vergl. Ennen, Geschichte der Stadt Köln, Köln 1863, I, S. 150.

3) Binterim und Mooren, die alte und neue Erzdiöcese Köln, Mainz 1828, I, S. 45, 305 f.

4) Barthold, Soest die Stadt der Engern. Ursprung, Blüthe und Niedergang eines alt-

jetzige Patroclikirche und vermachte ausser einer verhältnissmässig grossen Zahl kostbarer Altargeräthe und Paramente zu deren fernerem Ausbau 100 Pfund Goldes [1]).

Was die genannten Kölner Kirchenfürsten grundlegend begonnen, wurde von ihren Nachfolgern nicht vergessen, und so sehen wir denn eine stattliche Reihe in der Geschichte hochberühmter Männer in der Hebung von Soest wetteifern. Rainald von Dassel, des deutschen Reiches mächtiger Kanzler, vollendet 1166 und weiht [2]) das Werk Bruno's feierlich ein, nachdem mancherlei Schicksale dessen Fertigstellung verzögert hatten. Philipp II. von Heinsberg theilt 1179 die Stadt bereits in sechs Pfarreien, verschiedene Erzbischöfe residiren zeitweise in Soest, Engelbert hält dort 1224, unmittelbar vor seiner Ermordung bei Gevelsberg, eine Provincialsynode ab, und Wikbold von Holte, der dort am 26. März 1304 starb, fand im Dome seine Ruhestätte. Kein Wunder, wenn bei dem lebendigen Interesse solch mächtiger Reichsfürsten der städtische Handel rasch emporblühte, so dass mittelalterliche Urkunden die reichen und weisen Männer von Soest neben denen von Münster, Dortmund und Lippstadt erwähnen, mit denen sie auch 1253 ein Schutz- und Trutzbündniss gegen das grassirende Raubritterthum eingingen. Selbst die Kölner Bischöfe sahen sich in ihren späteren Streitigkeiten wiederholt genöthigt, die Hilfe der Soester zu erstreben. So Erzbischof Engelbert II. 1265 in der Fehde gegen den Grafen Engelbert I. von der Mark und unterm 10. April 1328 geloben „borghermeystere unde rayt van Sůyst“ dem Erzbischof Heinrich II. von Köln während der beiden folgenden Jahre auf eigene Kosten Beistand gegen jedweden Angriff in Westfalen sowie auch Bauhilfe zu leisten, wenn er ein Schloss daselbst wieder errichten würde [3]). Am 9. September 1332 bekunden „wi borghermestere ghemeyne rat unde de gantse meynhet van sost“ ihrem „eirwordighen heren Walrauene dem arcebyscope to Colne“ wie er, der Neuerwählte, in die Stadt Soest einreiten dürfe! [4]) Im gleichen Jahre versprechen sie eben demselben Beistand zum Schutze Westfalens, wenn er oder sein Bruder, Graf Wilhelm von Jülich, der Heerführer sein wolle [5]), und schliessen am 8. Jan. 1338 mit ihm und den Bischöfen von Osnabrück und Münster einen Landfrieden auf drei Jahre, den sie durch ein Bundesheer aufrecht erhalten wollen [6]). Alle diese kölnischen Bischöfe beweisen der Stadt meist

---

deutschen Gemeinwesens. Soest 1855. S. 27. — Eine im Archiv des Patroclistiftes aufbewahrte handschriftliche Chronik, 1696 von Official Clute verfasst, gibt irrthümlich 954 als Jahr der Uebertragung der Patroclireliquien an, während Geck, historisch-topographisch-statistische Beschreibung der Stadt Soest, Soest 1825, S. 8 dieselbe ins Jahr 963 verlegt.

1) Das betreffende Testament ist abgedruckt bei Ennen und Eckertz, Quellen zur Geschichte der Stadt Köln I, 467. Vgl. auch Gelenius, pretiosa hierotheca pag. 69.

2) Seibertz, Urkundenbuch zur Landes- und Rechtsgeschichte des Herzogthums Westfalen, Arnsberg 1843, I, 56.

3) Lacomblet, a. a. O. II, No. 551. III, No. 231.

4) Lacomblet, a. a. O. III, No. 260.

5) Lacomblet, a. a. O. III, No. 263.

6) Lacomblet, a. a. O. III, No. 319.

ein freundliches Wohlwollen und selbst Dietrich II. von Köln, durch welchen „die van Soyst in des heiligen richs acht und bann geurtheilt und erkannt worden" sind [1]) und mit welchem die Stadt 1447 die heftige weltberühmte Fehde glücklich bestand, residirte zeitweilig in Soest [2]). Diese urkundlichen Notizen aus der Geschichte von Soest während der in unserer kunstarchäologischen Erörterung zu behandelnden Zeitperiode reichen aus, um das mächtige Aufblühen dieses westfälischen Gemeinwesens als unter fortwährender Wechselbeziehung zu den Rheinlanden stehend erscheinen zu lassen.

Den Gesinnungen der damaligen Zeit entsprechend gaben die ungefähr 40000 Bewohner der reichen Hansestadt ihrem Dank gegen Gott durch die Erbauung von elf kunsthistorisch bedeutenden Kirchen und fünfundzwanzig Kapellen Ausdruck, die sie mit den herrlichsten Werken kirchlicher Kleinkunst schmückten. Wenn auch von diesen nur der kleinere Theil dem Vandalismus und der Zerstörungswuth späterer Jahrhunderte entronnen und uns erhalten ist, so gestattet derselbe doch heute noch einen Schluss auf die Macht des alten Susatium und bildet für jeden Freund mittelalterlicher Kunst ein ergiebiges Feld der Forschung und bewundernden Betrachtung.

Es würde zu weit führen, wollten wir hier eine eingehende kunsthistorische Würdigung der sämmtlichen in Soest erhaltenen Denkmale mittelalterlicher Baukunst versuchen, zumal ja das Wesentliche als aus den einschlägigen Specialwerken [3]) bekannt vorausgesetzt werden darf. Es sollen vielmehr nur die meist im letzten Jahrzehnt erst völlig aufgedeckten Denkmale der im Dienste der Architectur wirkenden Schwesterkünste, nämlich der Malerei und Sculptur, in den Bereich unserer Besprechung gezogen, und dann zum Schluss auch noch einige seltene Reliquien gothischer Kleinkunst berücksichtigt werden.

Bekannt ist, welch' hohe Blüthe die westfälische Malerkunst im XIV. und XV. Jahrhundert, wahrscheinlich unter dem epochemachenden Einfluss der kölnischen Malerschule erreichte [4]), — in Museen und Privatsammlungen finden sich ja zahlreiche Staffeleigemälde, die von ihr Kunde geben. Dass aber diese herrliche Blüthe nicht plötzlich aus schwachen Anfängen hervorgeschossen war, sondern dass sie als das sorgsam gehegte, in stiller Verborgenheit gepflegte Resultat Jahrhunderte langer Vorübung erscheint, dafür liefern allein schon die in Soest erhaltenen Wand- und Staffeleibilder den genügenden Beweis. Die Erbauung der meisten dortigen Kirchen fiel in jene schöne Zeit, in welcher noch nicht der Tüncherquast in den Gotteshäusern zur Herrschaft gelangt und die Monotonie des

---

1) Lacomblet, a. a. O. IV, No. 265.

2) Lacomblet, a. a. O. IV, No. 94.

3) Vergleiche Tappe die Alterthümer der deutschen Baukunst in Soest. Essen 1823. Besonders aber Lübke, die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Nebst einem Atlas lithographirter Tafeln. Leipzig, T. O. Weigel. 1853. Otte, Geschichte der deutschen Baukunst. Leipzig, T. O. Weigel. 1874. Dem letzteren Werke ist mit gütiger Erlaubniss des Herrn Verlegers die unserer Abhandlung beigegebene Abbildung der Westfaçade des Patrocli-Domes in Soest entnommen.

4) Nordhoff, die kunstgeschichtlichen Beziehungen zwischen Rheinland und Westfalen in den Jahrbüchern unseres Vereins, Heft 53—54, S. 55.

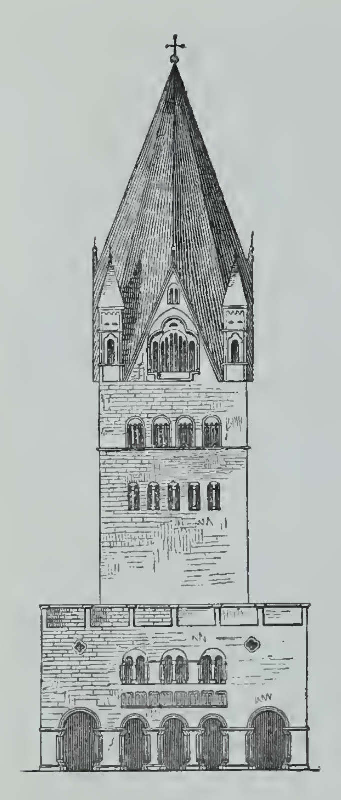


Fig. 1.
Westfront des Patrocli-Domes in Soest.

Alltagslebens noch von deren Schwelle gebannt war. Zwar hat eine spätere Generation, welcher das Verständniss für die zum Nachdenken anregende malerische Belebung der Wandflächen abhanden gekommen war, auch hier wie anderwärts die Gebilde frühromanischer Malweise unter einer uniformen Kalkdecke begraben. Aber der nimmermüde Forschertrieb unserer Zeit hat sie wieder ans Tageslicht gefördert, und staunend stehen wir vor diesen markigen, tief innig empfundenen Gestalten, welche unser Auge erfreuen und trotz der bescheidenen technischen Mittel, die bei ihrer Ausführung zur Anwendung gelangen konnten, noch heute einen unvergleichlichen Zauber auf unser Gemüth üben.

Unter den hier zunächst zu berücksichtigenden Monumentalbauten Soest's bietet die bereits erwähnte Patrocli-Kirche[1]), auch Dom genannt, die reichste Ausbeute. Sie überragt mit ihrem aus grünem Mergelsandstein erbauten, von vier kräftigen Eckthürmchen flankirten, 244 Fuss hohen Thurme weithin sichtbar die Stadt, und bildet eine offenbar nach 1166 westlich erweiterte[2]) Pfeilerbasilika mit 37 Fuss breitem quadratischem Chore und vorgelegter Concha, gradlinigem Transept und einem ursprünglich aus drei Gewölbejochen bestehenden Langhause, dessen Mittelschiff ehemals flach gedeckt war, während die 14 Fuss 3 Zoll breiten Seitenschiffe als von Anfang an überwölbt erscheinen[3]). Die unter dem Chore früher vorhandene Krypta, deren Gewölbe von vierzig freistehenden

---

1) vgl. Lübke, a. a. O. S. 74, Atlas, Taf. IV, 1—3. Otte, a. a. O. S. 201 ff. und S. 582 ff.

2) Nordhoff a. a. O. S. 78 und Dr. Giefers bei Kayser, die Soester Patrocli-Kirche und Nicolai-Kapelle mit ihren restaurirten Wandmalereien S. 5 ff. sind der Ansicht, die westliche Erweiterung sei bereits vor 1166 geschehen. Wir möchten aber, gestützt auf den Character der Bauglieder dieses Theiles, die von Lübke und Otte verfochtene gegentheilige Ansicht für die richtigere halten. Der letztere sagt (a. a. O. S. 582) ausdrücklich, die westliche Verlängerung um ein drittes Doppeljoch mit spitzbogigen Quergurten könne erst nach der 1166 stattgefundenen Kirchweihe geschehen sein.

3) Diese baugeschichtliche Thatsache, die wir klar und bestimmt aus der untrüglichen Urkunde herauslesen, welche der uns erhaltene Bau in seiner Steinsprache darbietet, widerspricht direct der Erfahrung, welche Viollet-le-Duc an der Cathedrale von St. Dié gemacht haben will und welche er in seinem Dictionnaire raisonné de l'architecture franç. du XI[e] au XVI[e] siècle bei Besprechung der architecture religieuse den Kirchen des XI. und XII. Jahrhunderts zuweisen möchte. Er behauptet nämlich, dass diese Kirchen in ihren Mittelschiffen ursprünglich überwölbt erschienen, während die Seitenschiffe das offene Sparrenwerk des Dachstuhls sichtbar gezeigt hätten. Mag das, wie wir nicht näher untersuchen können, für einzelne Gegenden Frankreichs allenfalls richtig sein,

Säulen getragen wurden, hat man im Jahre 1826 durch Pulver gesprengt und dadurch den Fussboden des Chores etwa acht Fuss niedriger gelegt, doch lässt die unter der südlich gelegenen Sacristei noch erhaltene Krypta die am Rhein bei derartigen Anlagen übliche Technik erkennen. Die etwas jüngere westliche Verlängerung der Kirche trägt auf reich entwickelten, kräftig gegliederten Pfeilern eine geräumige Empore, die zwar mit der untern Kirche in directer Verbindung steht, aber doch einen eigenen Kapellenraum bildete. Weiterhin ist der Westfaçade eine geräumige Halle mit loggienartigem Oberbau vorgelegt, welcher strassenwärts einen eigenen Zugang hatte und der Stadt als Rüstkammer [1]) diente.

Darf nach dieser in gedrängtester Kürze gegebenen baulichen Beschreibung der Patrocli-Dom ein ganz besonderes architectonisches Interesse und eine Ehrenstelle unter den grossartigen Baudenkmalen Westfalens beanspruchen, so gebührt ihm eine nicht geringere Bedeutung für die Geschichte der Malerei.

Erst in den letzten Jahrzehnten hat, angeregt durch früher schon von Lübke, v. Quast u. A. gemachte Entdeckungen, der zeitige Propst Nübel immer grössere Theile der Wandflächen von der verhüllenden Kalkkruste befreit, und die freilich mitunter arg verletzten und abgeblassten Malereien blosgelegt, beziehungsweise deren Aufdeckung veranlasst.

Bereits vor zwölf Jahren wurde ein Theil dieser Wandgemälde, nämlich der prächtige in die Blütheperiode des romanischen Styls gehörende Bilder-Cyclus aus der Chorapsis des nördlichen Seitenschiffs durch den jetzigen Seminardirector Herrn Kayser in Büren einer eingehenden, kritisch genauen Beschreibung und Würdigung werth gehalten [2]), auf welche wir hier verweisen können. Es ist dort Maria mit dem Jesusknaben in einer Mandelglorie dargestellt, umgeben von den anbetenden Magiern einer-, dem Erzengel Gabriel sammt Joachim und Anna anderseits, während unterwärts das Bild des Stadt- und Kirchenpatrons S. Patroclus, in dreizehn Medaillons Brustbilder der kleineren Propheten, dann weiter in sitzender Stellung David, Salomo, Isaias u. s. f. angebracht sind. Ueber das Alter dieser Malerei lässt sich urkundlich nichts Näheres feststellen, doch wird H. Director Kayser [3]) das Richtige treffen, wenn er dieselben dem Ende des XII. oder den ersten Jahren des XIII. Jahrhunderts zuweist. Genaueres lässt sich aber auch hier jetzt nicht mehr sagen, da die von H. Lasinsky aus Mainz durchgeführte Restauration die Grenzen des archäologisch Erlaubten weit überschritten hat.

---

die Baugeschichte unserer rheinisch-westfälischen Kirchen erhebt als regelmässig üblich das gerade Gegentheil zur Evidenz.

1) Noch heute werden in derselben mehrere Kisten mit einer ungemein grossen Zahl von Pfeilen und Armbrusten aufbewahrt, die in der Soester Fehde Verwendung gefunden haben. Solche Benutzung der westlichen Vorhallen oder Paradiese zu weltlichen Zwecken lässt sich vielfach durch's ganze Mittelalter nachweisen. Dort wurden Gerichtsverhandlungen gepflogen und Almosen ausgetheilt. Vergl. Otte, Handbuch der Kunstarchäologie, 4. Aufl. S. 65.

2) Kayser, a. a. O. S. 15 ff. Vergl. auch Organ für christl. Kunst 1861. S. 266—270.

3) A. a. O. S. 39.

Um mehrere Jahrzehnte älter als diese Malereien des Marienchörchens und weit grossartiger in Behandlung der vierundfünfzig zur Darstellung gelangten Figuren sind die Wandgemälde der Apsis des Hauptchores, über welche wir in allen uns zugänglichen kunstgeschichtlichen Werken, die ihrer meist nur flüchtig Erwähnung thuen, durchaus irrigen Angaben begegnen [1]).

Bei dem hohen Interesse aber, welches gerade die Wandmalerei jener frühen Zeit beansprucht, weil, wie wir bereits bemerkten, durch ihr Vorhandensein die hohe künstlerische Vollendung der späteren westfälischen Malerkunst [2]) als die reife Frucht frühzeitigen Schaffens sich erweisen lässt, mag darum hier eine genauere Besprechung der Malereien des Hauptchores am Platze sein, wobei uns das freundliche Entgegenkommen des mit der Restauration dieses Cyclus betrauten Malers H. Peter Wittkop aus Lippstadt, dem wir auch die beigegebenen Zeichnungen [3]) verdanken, ganz wesentlich unterstützte.

Die vorzüglichste, am meisten ins Auge fallende Stelle der muschelförmigen Apsiden-Wölbung nimmt die in regenbogenfarbiger Mandorla auf reichem Thronsessel sitzende Figur Christi [4]) ein, welche in so colossalen Dimensionen angelegt ist (die Mandorla misst Innen 16' 9" in der Höhe und 12' 4" in der Breite!), dass man fast versucht sein könnte, in ihr einen Anhaltspunkt für den im Volksmunde lebenden „grossen Herrgott von Soest" zu finden, wenn nicht die durch H. Propst Nübel freundlichst zur Verfügung gestellte handschriftliche Chronik des Official Clute uns über diesen „grossen Herrgott" eines Besseren belehrte. Dort heisst es nämlich art. 7: „Miraculorum multitudine olim Ecclesia haec mirifice claruit; Benignissimus enim Dominus per s. crucem, quae ibidem asservatur . . . . magna patravit miracula . . . . .; licet enim magnus ubique Dominus noster et magna virtus eius, scripturis tamen et exemplis docemur, quod in uno loco mirabilia magis quam in alio operetur, hinc Magnus Deus Susatensium magnum nomen suum non solum in vicinia, sed tota fere Europa (?), reluctantibus solis Susatensibus dilatavit et propagavit, non quod alius sit Susatensium quam aliorum Deus, sed quod ob miraculorum multitudinem vere hic dici possit: Quis Deus magnus, sicut Deus noster, Tu es Deus, qui facis mirabilia." Daraus geht hervor, dass die Soester bei ihrem „grossen Herrgott" nicht an unsere und überhaupt nicht an eine Colossalfigur Christi, sondern an ein wegen seiner vielen und grossen Wunder berühmtes Crucifix dachten. Ein solches hatte einst Carl der Grosse bei der Taufe seinem Pathen Wittekind verehrt, es wurde nach Soest gebracht und stand bei den späteren Bewohnern dieser Stadt in hohen Ehren, bis es wegen seines Silberwerthes am 28. October 1780 der Kirche entwendet wurde. Doch dies nur beiläufig.

Das Gesicht des Heilandes ist voll edlen Ernstes, das leicht gescheitelte Haupthaar wallt

---

1) So bei Lübke, a. a. O. S. 321. Otte, Handbuch der K. A. S. 678. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands, Cassel 1862, S. 560. Kayser, a. a. O. S. 17.

2) Nordhoff, a. a. O. S. 53 ff.

3) Tafel I a und b.

4) Vergl. Taf. I, Fig. 1.

fast bis zur Schulter herab, es liegt oben in geraden Linien, ist am Halse etwas gedreht, der mächtige Vollbart erscheint ungetheilt. Die in freier Bewegung ausgestreckte Rechte ist segnend erhoben und zwar, genau wie im Capitelsaale zu Brauweiler [1]) nach griechischem Ritus [2]), indem der ausgestreckte Zeigefinger mit dem leicht gekrümmten Mittelfinger das griechische Monogramm IC (= Jesus) und der mit dem Daumen sich kreuzende Goldfinger das X bilden, während der wenig sich krümmende kleine Finger wieder ein griechisches C, also die drei letztgenannten Finger zusammen XC (= Christus) andeuten. Die Linke, von welcher aber nur die Fingerspitzen sichtbar werden, hält, die Kniee als Stütze benutzend, ein offenes Buch, auf dessen beiden Seiten wir in prächtigen Majuskeln die Worte lesen:

SI DILIGITIS ME MANDATA MEA SERVATE

Der Hals des Heilandes ist nackt, desgleichen auch die auf einem mit romanischen Bogenstellungen verzierten dreistufigen Suppedaneum ruhenden Füsse. Die Gewandung fliesst in einfachen, aber malerisch wirkenden Linien. Aus dem vorne etwas zurückgeschlagenen weiten Aermel der um den Hals geschlossenen blauweissen Tunica ragt merkwürdiger Weise am rechten Arme noch ein manchettenartig eng anschliessendes, bis zur Handwurzel reichendes Untergewand heraus und auf dem linken Knie wird über der Tunica und unter dem rothbraunen in schönem Faltenwurf um den Leib geschlungenen Mantel noch ein grünes Gewandstück sichtbar, wie ein solches an anderen Bildern jener Zeit unseres Wissens sonst nirgends vorkommt. Auf der Brust fanden wir in Abständen von etwa 3 Zoll fest im Verputz einsitzende ½ Zoll lange Nägel, zwischen denen Herr Maler Wittkop auch noch ein kleines Stückchen etwa eine Linie dicken Goldbleches entdeckte. Die Richtung der Nägel und ihre gleichen Abstände legten die Vermuthung nahe, dass mit denselben eine Stola aus Goldblech auf der Malerei befestigt gewesen sei, die man bei der Uebertünchung entfernt hatte. Diese Muthmassung dürfte um so grössere Wahrscheinlichkeit beanspruchen, als auch auf den von der Toga nicht mehr bedeckten Theilen beider Beine sich die Stola-Enden durch die noch vorhandenen Nägel nachweisen liessen, was uns veranlasste, dem restaurirenden Künstler die Herstellung einer vergoldeten Stola in der durch die Nägel markirten Lage und Ausdehnung anzuempfehlen. Besondere Beachtung verdient auch der in reich reliefirtem Stuck hergestellte Thronsessel mit seinen dem Composita-Capitäl ähnelnden Seitenpfosten und der bis zum Halse der Christusfigur hinaufreichenden kreisrunden Rücklehne, die an dem Aussenrande mit krabbenartigen Verzierungen besetzt und innen quadrirt ist. Ein Versuch, diesen reich vergoldeten Stuck an verschiedenen Stellen zu beseitigen, ergab die äusserst interessante Thatsache, dass der ganze Thronsessel ursprünglich in Gold auf den blauen Mandorlagrund gemalt war, dass man aber dann, wahrscheinlich um einen grossartigeren Effect hervorzubringen, den ganzen Sessel und ebenso den Kreuznimbus in schönem Stuck her-

---

1) Reichensperger, die Deckengemälde in dem Capitelsaale der Abtei zu Brauweiler in den Jahrb. des V. v. A. Fr. Heft XI. S. 94. Taf. III, 2. Vgl. Schnaase, Gesch. der bild. Künste III, S. 519.

2) Didron, Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu p. 415. Otte, Handbuch der K. A. S. 858.

stellte, und dabei ganz genau den Conturen dieser ursprünglich gemalten Theile folgte. Noch verdient erwähnt zu werden, dass auf dem Sitze das im frühen Mittelalter durchgängig gebräuchliche wulstartige Kissen und ein an der Vorderseite herabhängender Teppich angebracht ist, welch letzterer aber merkwürdiger Weise nicht, wie sonst üblich, die Stufen des Thrones bedeckt, die nur gemalt und nicht wie der Sessel aus Stuckrelief hergestellt sind.

In den oben und unten zu beiden Seiten der regenbogenfarbig eingefassten Mandorla entstehenden Zwickeln sind auf grünen Querbalken die traditionell behandelten und ungemein schön gezeichneten Evangelisten-Symbole [1]) in der durch Ezechiel 1, 10 üblich gewordenen Anordnung angebracht, nämlich zur Rechten Mensch und Löwe (Matthäus, Marcus), zur Linken Adler und Stier (Johannes, Lucas), die in ihren Händen, beziehungsweise zwischen den Füssen, das vergoldete Buch der Wahrheit halten. Bemerkenswerth ist, dass in der Peripherie der mit schmalem Stuckrelief umrandeten Nimben, so wie an den Stellen, wo dieselben den Kopf berühren, bei Allen schwach aus dem Verputz vorragende Nägel stehen, woraus geschlossen werden darf, dass hier vor der Uebertünchung aufgenagelte Heiligenscheine aus dünnem Goldblech sich befunden haben. Diese Annahme dürfte um so mehr berechtigt sein, als ja u. A. auch die Nietlöcher um die Häupter der dem XII. Jahrhundert angehörigen drei Relieffiguren des Neuthores zu Trier das Vorkommen metallener Nimben in der romanischen Kunst beweisen [2]).

Den Thron des Heilandes umstehen sechs Heilige, drei auf jeder Seite. Zur Rechten desselben erscheint zunächst Maria [3]). Abweichend von der traditionellen Farbe trägt sie ein bräunlich-rothes Untergewand und einen rothen Mantel oder Ueberwurf, der auch den Kopf bedeckt und aus welchem das Gesicht in der weissen Umrahmung einer um Stirn und Hals geschlungenen Kopfbinde hervortritt. Das edle Antlitz passt so recht zu der durch die leicht erhobenen Hände angedeuteten fürbittenden Thätigkeit der Maria, und nicht leicht dürfte in der mittelalterlichen Malerei ein Gesicht gefunden werden, in welchem mit wenig Pinselstrichen in gleicher Weise Hoheit und Milde und vertrauensvolles Bitten zum Ausdruck gebracht wären. Neben dieser Figur steht Petrus in bläulich weisser Tunica und gelblich grauem Ueberwurf, er hält mit der Linken zwei Schlüssel (Matthaeus 16, 19) [4]) und mit der Rechten einen weit über die Schulter hinausragenden oben vergoldeten Kreuzesstab, wie einen ganz ähnlichen auch eine Figur des dem Ende

---

1) Abbildung siehe Taf. I, Fig. 2 und 3.

2) Ernst aus'm Weerth, Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden. Bonn, 1868. III, S. 101, Taf. LXII, 3. Ein ähnlicher Gebrauch erhielt sich lange in der späteren Kunst, wie ja noch die Vivarini in Venedig bei ihren Bildern erhöhte Nimben und Verzierungen anbrachten.

3) Taf. I, Fig. 2.

4) Dieses Vorkommen des Schlüssel-Attributes auf unserem der Mitte des XII. Jahrhunderts angehörigen Wandgemälde widerlegt die Behauptung Raoul-Rochette's (Tableau des catacombes p. 268), wonach das Schlüssel-Attribut erst den Darstellungen des späteren Mittelalters zugewiesen wird. Vergl. darüber auch E. aus'm Weerth a. a. O. III, S. 97 Taf. LXI, 1 und III, S. 90 Taf. LVIII, 6.

des XII. Jahrh. angehörigen Reliquiars in émail champlevé zu Zell [1]) und eine offenbar Petrus darstellende Figur in den neuentdeckten Wandgemälden der Oberkirche zu Schwarzrheindorf [2]) trägt. Seine Füsse erscheinen, ebenso wie die des Paulus und Johannes nackt, wol mit Bezug auf Lucas 10, 4: nolite portare sacculum, neque peram, neque calceamenta oder auch Röm. 10, 15: quam speciosi pedes evangelizantium pacem [3]). In der dritten und letzten Figur zur Rechten des Heilandes glauben wir wol nicht mit Unrecht den Protomartyrer Stephanus erkennen zu dürfen. Als Martyrer ist er bezeichnet durch die Palme in der Rechten, als Diacon durch die rothe, mit runden, grün und gelb gemusterten Dessins besäte Dalmatik und die kleine Tonsur. Als Untergewand trägt er eine am Halse und an den Füssen unter der Dalmatik heraustretende Albe. Die Schuhe sind mit einer Kreuzbandverzierung versehen, an dem Arme ist ein Manipulus nicht erkennbar.

Johannes der Täufer, welcher als der Vorläufer zur Linken des Heilandes dem Thron am nächsten steht [4]), hat ein gelbes Untergewand und einen hellgrauen Ueberwurf, ist aber durch kein Symbol gekennzeichnet, so dass nur die conventionelle Gegenüberstellung mit Maria als Basis für unsere Deutung angerufen werden kann. Paulus, in blauer Tunica und hellrother Toga, trägt mit der Linken ein Buch, doch konnten wir, obgleich die Haltung der rechten Hand ein solches vermuthen liess, trotz sorgfältiger und genauer Untersuchung keine Spur des Schwertes auf der Wandfläche entdecken. Als letzten der sechs Thronassistenten Christi sehen wir dann noch die Gestalt eines durch die Palme bezeichneten Martyrers, der mit der Linken ein Kreuz, als Zeichen der hingebenden Liebe an Christus, vor der Brust hält. Wir möchten in demselben mit Rücksicht auf die mehrfach vorkommende, dem Stephanus correspondirende Stellung [5]) den römischen Diakon Laurentius vermuthen. Seine Tunica ist von gelblicher Farbe, der Mantel braunroth, unter der weitärmeligen Tunica tritt am rechten Arme der manchettenartig anschliessende Aermel einer bläulichweissen Albe hervor, die bis zur Schulter herabhängenden Haare sind in der Mitte gescheitelt, der Hals ist nackt, und unter den mit Strümpfen bekleideten Füssen werden Sandalen sichtbar.

Die sämmtlichen den Thron umstehenden Figuren messen je 8 Fuss 1 Zoll, die

---

1) E. aus'm Weerth a. a. O. III. S. 66. Taf. LIV, 7.

2) Diese sind im J. 1868 auf Veranlassung des Herrn Prof. aus'm Weerth aufgedeckt und nunmehr restaurirt worden. Ihre Veröffentlichung wird demnächst im IV. Bd. seiner Kunstdenkmäler erfolgen.

3) Menzel, christliche Symbolik I, S. 73 ff. glaubt, die nackten Füsse der Apostel sollten eine Beziehung auf Moses andeuten, der seine Schuhe vor dem feurigen Busch, in unmittelbarer Gottesnähe, ausziehen musste.

4) Vergl. Taf. I, Fig. 3.

5) So beispielsweise im Chor der Cathedrale von Cefalu, in der Capella del Martirologio bei S. Paolo vor Rom und zu S. Lorenzo vor Rom; vergl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei I, S. 60, 67, 73; ferner auf einem gestickten Teppich aus dem XII. Jahrhundert im Stifte Marienberg bei Helmstedt; vergl. v. Münchhausen, Teppiche des Jungfrauenstiftes Marienberg (Beigabe zum 7. Jahrgang der Zeitschr. des Harzvereins für Geschichte) S. 6, Taf. I.

bei allen im Rande des Nimbus sich findenden Nägel zeigen, dass auch hier derselbe, als Abglanz des himmlischen Lichtes, in glänzendem Goldblech aufgenagelt war. Alle Figuren bekunden in ihrer künstlerischen Behandlung wie auch die Christusgestalt noch ein gewisses Festhalten an der typischen Ueberlieferung der byzantinischen Kunst, doch hat sich der Künstler offenbar bemüht, die statuarisch nebeneinander gestellten Figuren in eine gewisse lebendigere Wechselbeziehung zu Christus zu bringen, eine Aufgabe, die er freilich in den frei bewegten Armen von Maria und Johannes nicht immer glücklich gelöst hat. Dagegen lässt die edele Individualisirung der Köpfe, die unbedingt dem Besten beigezählt werden darf, was von romanischer Malweise auf deutschem Boden erhalten ist, vollständig vergessen, was etwa der Bewegung unserer Figuren von typischer Befangenheit noch anhaftet. Alles Starre ist da sorgfältigst vermieden, sie sind voll Kraft und Würde, und zeugen so recht von der selbständig schöpferischen Begabung des Künstlers, der vielleicht nur durch Rücksichten auf den Geschmack und das Verständniss seiner Zeitgenossen veranlasst, in Anordnung der Figuren sich an dem Ueberlieferten hielt, dabei jedoch schon in Drapirung der Gewänder dem altrömischen Gebrauche mehr Rechnung trug, den Mantel leicht herabwallen liess und das Untergewand busenartig schürzte.

Nach dem Triumphbogen hin findet der bisher besprochene Bildercyclus der Muschelwölbung seinen Abschluss in einer reichen Verzierung von Arabesken [1]), welche in ihrer Wechselverbindung von gerader und gekrümmter Linie, von Rechteck und Kreis, eine architektonische Richtung nicht verkennen lassen, in reiches Blattwerk auslaufen und sich auch durch die im oberen Theile angebrachten Thierfiguren als ein aus der Natur entlehnter Schmuck characterisiren. Da der in dem Arabeskenrande vorkommenden Tauben gerade sieben sind, so könnte man versucht sein, darin eine Symbolisirung der sieben Gaben des h. Geistes zu erblicken, wenn man nicht fürchten müsste, an das Göthe'sche: „Legt ihr nicht aus, so legt was unter“ erinnert zu werden.

Die malerische Verbindung der Apsidenwölbung mit der sie tragenden senkrechten Chormauer wird durch einen reichen Fries vermittelt, der in 29 Felder von je 16 Zoll im Geviert getheilt ist, welche Brustbilder von Heiligen abwechselnd mit geometrischen Verzierungen enthalten. Der Heiligenbilder, welche äusserst geschickt gezeichnet sind und bis auf ein gänzlich zerstörtes [2]) noch in ihren Umrissen ziemlich deutlich hervortreten, zählen wir im Ganzen vierzehn: Acht Bischöfe mit stumpfer Mitra und dem Pallium über der Planeta und fünf weibliche Figuren. Da unter den in der abendländischen Kirche verehrten sog. vierzehn Nothhelfern nur d r e i weibliche Heilige (Catharina, Margaretha, Barbara) sich befinden, da ferner unsere Heiligenfiguren durch kein Symbol oder Attribut näher characterisirt werden, und uns aus der bildenden Kunst des XII. Jahrhunderts überhaupt Darstellungen der vierzehn Nothhelfer unbekannt sind [3]), so halten wir die Zahl

---

1) Ueber deren Entwicklung und Bedeutung in der Kunst vergl. die geistreichen Bemerkungen von S c h n a a s e, Geschichte der bildenden Künste V, S. 531 ff.

2) An Stelle desselben hat der Restaurator das Bild des Propstes Nübel angebracht!

3) Das angeblich von einem Sarcophage herrührende Fries-Relief in der Abteikirche zu Wer-

vierzehn für eine rein zufällige und erblicken in diesen Heiligen nur Repräsentanten jener grossen Zahl der Auserwählten, die den Thron des Lammes umstehen.

Die Chorwand neben und zwischen den drei grossen rundbogigen Fenstern ist durch 11 Fuss 4 Zoll messende Kolossalfiguren belebt, in denen wir bei genauerer Betrachtung vier [1]) Kaisergestalten erkennen, über welchen in reicher Architektur gemalte rundbogige Baldachine angebracht sind, an deren Spitzen Nägelspuren wiederum auf die Anwendung von Goldblech zur Verzierung der kleinen runden Knäufe schliessen lassen. Sämmtliche Figuren sind mit dem Heiligenscheine und der Kaiserkrone geziert, so dass die von Kayser [2]) aufgestellte Vermuthung hinfällig wird, wonach wir in einer dieser Gestalten den h. Patroclus zu erblicken hätten. Es dürfte schwer fallen, diese vier Kaiserfiguren auf bestimmte Personen zu deuten, und die Vermuthung gerechtfertigt sein, dass hier ganz allgemein nur Vertreter der weltlichen Macht erscheinen, denen ja nach mittelalterlicher Auffassung die Advocatie der Kirche, und somit auch eine Ehrenstelle im Heiligthum gebührt. Dass sie, obgleich wir in ihnen keine kirchlichen Heiligen sehen, dennoch mit dem Nimbus dargestellt werden, darf nicht auffallen, denn nach byzantinischem Gebrauch, dem viele abendländische Künstler folgten, gab man den Nimbus auch den Päpsten, Kaisern und Königen [3]), weil sie mit einer von Gott hergeleiteten Auctorität bekleidet waren, ja im Orient überhaupt allen Personen, die eine Macht ausübten, — der Teufel selbst blieb nicht ohne diese Auszeichnung! [4])

Die Kaiserfigur an der Evangelienseite [5]) zeigt das Gesicht eines kräftigen Mannes mit hellbraunem Barte, die Linke hält eine Kugel, die Rechte ist auf der Brust wie demonstrirend, wol als Symbol der Macht, erhoben. Bei dem ihm zunächst folgenden Kaiser [6]) steht der graue Bart schief, als ob der Wind ihn zur Seite treibe, die Hände halten Scepter und Kugel. Die dritte Figur [7]) mit grauem Barte hält eine reich verzierte Kugel, die Kaiserfigur der Epistelseite [8]) ist jugendlich und bartlos. Der Faltenwurf der

---

den an der Ruhr zeigt zwar auch 14 Heilige in sitzender Stellung, doch halten wir die übliche Deutung auf die vierzehn Nothhelfer für eine sehr gewagte, da sich etwas Bestimmtes über die Namen jener Heiligen eben nicht nachweisen lässt. Vergl. E. aus'm Weerth, a. a. O. II, Taf. XXIX, 5.

1) Lübke a. a. O. S. 321 thut nur zweier Kolossalgestalten mit Heiligenschein Erwähnung, die eine Länge von 15—16 Fuss hätten; diese Irrthümer sind nach unserer obigen Mittheilung zu corrigiren. Aehnliche Kaisergestalten, aber sitzend und ohne Nimben, kommen auch in der Unterkirche von Schwarzrheindorf vor.

2) A. a. O. S. 17.

3) Otte, Handb. der K. A. 4. Aufl. S. 922.

4) Reusens, éléments d'archéologie chrétienne I, 452.

5) Siehe Taf. I b, Fig. 1.

6) Siehe Taf. I b, Fig. 2.

7) Siehe Taf. I b, Fig. 3.

8) Siehe Taf. I b, Fig. 4.

Gewandung ist bei allen ähnlich behandelt, den Mantel hält vorne auf der Brust eine vierpassförmige mit Nägeln aufgesetzte Agraffe.

Mit diesem reichen figuralen Schmuck hat aber die Ausmalung der Chornische noch nicht ihren Abschluss gefunden, denn der nimmermüde Künstler hat auch die ungefähr 5 Fuss breiten Laibungen der drei Chorfenster zu figürlichen Darstellungen ausgenutzt, und zwar in der Art, dass die senkrechten Wände je zwei übereinandergestellte Figuren enthalten, während oben in dem rundbogigen Schluss der Laibung je ein kreisförmiges Medaillon angebracht ist. In den beiden äusseren Fenstern sehen wir an letztgenannter Stelle das Brustbild eines Engels mit Scepter resp. Rolle [1]), das Medaillon des Mittelfensters aber zeigt die sitzende Madonna mit dem Kinde und im Rande die arg verwischte Majuskel-Umschrift:

+ · VIRGA · NITET · FLOS · ////////////////// ///ORIDA · PROLE · DE [2])

Dieselbe wäre vielleicht in: virga nitet flos ascendit in florida prole deus zu ergänzen, wodurch auch das Spatium der jetzt nicht mehr erkennbaren Buchstaben passend ausgefüllt würde. In den oberen Compartimenten der senkrechten Fensterlaibungen des Mittelfensters sind stehende Engelfiguren mit Kugel, Diadem und Scepter [3]), und in den sämmtlichen Theilen der beiden Fenster an der Evangelien- und Epistelseite statuarisch behandelte Bischofsbilder in Lebensgrösse angebracht, in welchen aber, da jedes sie näher characterisirende Symbol fehlt, keine bestimmten Heiligen erkannt werden können [4]). Glücklicher sind wir mit den beiden Figuren der unteren Compartimente des Mittelfensters. Zur Rechten steht ein Ritter in rothem, vorne durch eine zierliche Agraffe zusammengehaltenem Mantel, unter welchem das schwere Panzerhemd sichtbar wird; die rechte Hand hält das Schwert, an der linken Seite findet sich am Boden ein fischartiges Thier [5]). Es unterliegt wol keinem Zweifel, dass hier der h. Patroclus dargestellt ist, den alte Urkunden als „vir nobilissimus in Trecassina urbe“ bezeichnen, der unter Kaiser Aurelian das Martyrium erlitt, in dessen Legende dem Fisch eine besondere Rolle zugewiesen wird [6]) und dessen Gebeine, wie bereits erwähnt, durch Bischof Bruno über Köln von Troyes nach Soest gebracht wurden. Die gegenüberstehende Bischofsgestalt [7]) hält in der rechten Hand einen mit Blättern besetzten Stab und in der linken ein Körbchen mit Aepfeln, wodurch sich die Vermuthung nahe legt, dass hier der bei der Soester Kaufmannschaft in hohen Ehren stehende Bischof Nicolaus von Myra abgebildet sei. Derselbe bewahrte nämlich nach einer frommen Legende die drei Töchter einer verarmten Adelsfamilie in Patara dadurch vor der Schande des Bordells, für welches der verzweifelnde Vater sie bestimmt

---

1) Siehe Taf. I b, Fig. 5 und 7.

2) Siehe Taf. I b, Fig. 6.

3) Siehe Taf. I b, Fig. 8.

4) Siehe Taf. I b, Fig. 9 und 10, woselbst auch die Verschiedenheit der Mitren zu beachten ist.

5) Siehe Taf. I b, Fig. 11.

6) Kayser, a. a. O. S. 19 f., gestützt auf E. Giefers, Acta Sancti Patrocli, Soest, Nasse.

7) Siehe Taf. I b, Fig. 12.

hatte, dass er nächtlicher Weile Gold zur Aussteuer durchs Fenster warf, welches er in die Form von Aepfeln hatte giessen lassen, um der Gabe jeden beschämenden Character zu nehmen.

Eine besondere Bedeutung erhalten diese Wandgemälde dadurch, dass es uns gelang, gelegentlich der von Herrn Maler Wittkop in äusserst discreter, dem Geiste der alten Zeit durchaus entsprechender Weise ausgeführten Restauration dieser Bilder in dem unter den Fenstern angebrachten arabeskenartig verzierten Schlussrande ein durch die ganze Chorrundung sich hinziehendes Inschriftenband, soweit noch thunlich, zu entziffern und dadurch eine genaue Datirung der Wandgemälde des Hauptchores der Patroclikirche zu ermöglichen. Leider hat aber die schon besprochene Sprengung der ehemals unter diesem Hauptchor befindlichen Krypta einen Theil des Wandverputzes bis zu den Fensterlaibungen mit fortgerissen, sodass ein nicht unbedeutender Theil der Inschrift gänzlich zerstört ist, während von dem übrigen Theile einzelne Buchstaben durch die Uebertünchung völlig unleserlich wurden. In prächtiger Majuskelschrift und denselben Characteren, die das Buch des Heilands in der Muschelwölbung aufweist, lesen wir in einer einzigen durch die ganze Concha sich hinziehenden Zeile:

:|| AN O · DOMINIC + INCARNACIONIS · M · C · L · X · V · I · ////////////////
ꝑSIDENTE · ROMANE · SEDIS · LEGATO · REG · FREDERICO · ROMANOꝜ
IPATORE · NO/////////////////////ALARE · IN · HONORE · FVDAO//////////////////////////////
ASPIRANTES · CAR · V BABINE · 7 ABINE · EX · NVMERO · XI · MILLE · VIRGIN ||:

Durch die uns hier gelungene Fixirung der Jahreszahl ist auch die bezügliche von Herrn Geheimrath v. Quast [1]) ausgesprochene Vermuthung als vollständig correct erwiesen. Derselbe lässt nämlich abweichend von Lübke [2]), welcher dieselben dem Ende des XI. oder Anfang des XII. Jahrhunderts zutheilt, unsere Wandgemälde bedeutend nach Anfang des XII. Jahrhunderts entstanden sein. Die von uns festgestellte Jahreszahl 1166 passt weiterhin recht gut zu der Baugeschichte der Patroclikirche, indem ja nach der von Seibertz [3]) mitgetheilten Urkunde im Jahre 1166 die Einweihung der unter Rainald von Dassel vollendeten Kirche bereits geschehen war. Zu bedauern bleibt, dass die grosse Lücke unserer Inschrift es nicht ermöglicht, die Beziehung der am Schlusse derselben erwähnten elftausend Jungfrauen zur Soester Kirche genauer festzustellen, doch liegt die Vermuthung nahe, dass es sich um eine Erwähnung von Reliquien handele, welche höchst wahrscheinlich aus der von altersher berühmten Kirche St. Ursula [4]) zu Köln in den Hauptaltar des Patrocli-Domes transferirt wurden.

Ueber den Meister jedoch, der diese selbst unserem modernen Geschmack nicht ganz unsympathischen Wandgemälde geschaffen, vermochten wir weder auf der Wand-

---

1) Nach einer Notiz bei Lotz, a. a. O. I, S. 560.

2) a. a. O. S. 322.

3) a. a. O. I, n. 56.

4) Vgl. Ennen, a. a. O. I, 718; Ennen und Eckertz, a. a. O. I, S. 458 ff.

fläche noch im Archiv des Domes irgend welchen Aufschluss zu finden. Es scheint uns jedoch behufs einer vielleicht später noch gelingenden Feststellung nothwendig, hier auf einen vor wenigen Jahren blosgelegten Bildercyclus [1]) zu verweisen, der sich in der Kilianskirche in Lügde bei Pyrmont befindet und in Composition, Zeichnung und Farbenwahl so auffallend mit den Soester Bildern übereinstimmt, dass wir beide wol auf denselben Maler als Urheber zurückführen dürfen. Der Unterschied in der Composition ist nur ein geringer. In Lügde erblicken wir, dem beschränkteren Raume entsprechend, zu beiden Seiten der Mandorla nur je zwei Heilige, (rechts Maria und Paulus, links Johannes und Petrus mit Buch, einem [2]) Schlüssel und Kreuz), in den Fensterzwischenräumen von ungleicher Breite sind statt der Kaiser Apostelfiguren unter den Architecturbaldachinen angebracht und die vier Evangelistensymbole halten Spruchbänder mit dem Namen des durch sie versinnbildeten Evangelisten. Während sodann in der Raumeintheilung, in der Stellung und in den Köpfen der Heiligen schon grösste Uebereinstimmung herrscht, ist der Christus in Lügde noch viel byzantinisch befangener als der schon einen edlen Fortschritt in Auffassung und Bewegung documentirende Heiland in Soest; und auch die Einzelheiten, z. B. die Behandlung des Thronsessels, die Haltung der segnenden Hand und des geschlossenen Buches lassen die Vermuthung gerechtfertigt erscheinen, dass wir in Lügde die frühere Arbeit des Malers zu erblicken haben, dem nach deren Vollendung auch die Bemalung des Chores der Patroclikirche anvertraut wurde. Zur Unterstützung dieser Hypothese möchten wir noch darauf aufmerksam machen, dass eine Vergleichung der Grundrisse [3]) der genannten Kirchen von Lügde und Soest die Vermuthung rechtfertigt, es habe das Schema der nach des Herrn Prof. Giefers Ansicht zwischen 1130 und 1140 vollendeten Kilianskirche dem Baumeister des Patrocli-Domes bei Conception seines Planes als Muster vorgeschwebt.

Durch diese datirten Wandmalereien des Hauptchores in der Patroclikirche wäre somit der ziffermässig beglaubigte Nachweis geführt, dass bereits um die Mitte des XII. Jahrhunderts, nämlich 1166, die Malerkunst zu Soest in schönster Blüthe stand, zu derselben Zeit, wo auch am Rhein die Kirchen von Brauweiler und Schwarzrheindorf ihren malerischen Schmuck erhielten, der in Rücksicht auf die Wahl der dargestellten Gegenstände, die Art ihrer Gruppirung und manche Einzelheiten eine so grosse Uebereinstimmung mit den Soester Bildern documentirt, dass darin eine Verbindung der rheinischen und Soester Künstler sich nicht verkennen lässt. Aber wir haben noch

---

1) Siehe Tafel II. Die Apostelfiguren zwischen den Fenstern hatten stark gelitten, sind aber von H. Maler Wittkop stylgerecht ergänzt.

2) Petrus mit nur einem Schlüssel findet sich u. a. dargestellt in dem Tympanon-Relief der vermauerten Thüre zwischen dem Dom und der Liebfrauenkirche in Trier. Vgl. aus'm Weerth, a. a. O. III., Seite 92, Taf. LIX. 3; desgl. in Methler bei Dortmund, vgl. Lübke, a. a. O. Taf. XXX; desgl. auf einer Wandmalerei in der Dominicanerkirche zu Budweis, vgl. B. Grueber, die Kunst des Mittelalters in Böhmen in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Wien 1872, VII, S. XVI.

3) Vgl. Lübke, a. a. O. Atlas Taf. IV, Fig. 1 und Taf. V, 4.

weitere Beweisstücke zur Hand, welche eine continuirliche Pflege dieser Kunst für Soest erhärten und die Brücke bilden zwischen dieser ersten grossartigen Leistung im XII. und den späteren Werken des XIV. und XV. Jahrhunderts. Die Wandgemälde, welchen diese Stellung in der Kunstgeschichte gebührt, gehören theils dem Ende des XII., theils dem Anfange des XIII. Jahrhunderts an und finden sich, die ersteren in dem bereits erwähnten Marienchörchen der Patroclikirche, die letzteren in der neben Patrocli liegenden zweischiffigen St. Nicolaikapelle [1]).

Die an beiden Stellen gebotenen Bildercyclen zeichnen sich in fortschreitender Entwicklung vor den hier publicirten Wandgemälden des Hauptchores durch freiere Individualisirung der Figuren und des Gesichts aus, die Gewandung hat den Character byzantinischer Faltengebung abgestreift und sich demjenigen der germanischen Malkunst schon um ein Bedeutendes genähert, ja der Christuskopf in der Nicolaikapelle ist so unübertrefflich schön, dass ihm nach dem uns gütigst brieflich übermittelten competenten Urtheil des H. Geh.-Rath von Quast wol kein zweiter gleichkommt und nur der van Eyck'sche in Berlin am nächsten steht. Bezüglich der Gemälde in der Nicolaikapelle beansprucht die Vermuthung viel Wahrscheinlichkeit, welche dem Meister Everwin von Soest die Autorschaft zuweist [2]).



Fig. 2.

Ja Soest konnte sogar des ältesten deutschen Staffeleigemäldes sich rühmen, indem das durch von Quast zuerst publicirte Altargemälde [3]) aus dem Südschiff der dortigen Wiesenkirche unbestreitbar der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts angehört. Dieses ungemein schöne Bild zeigt bei einer Breite von $6^1/_4$ und einer Höhe von nur $2^1/_4$ Fuss in seinem mittleren Felde eine Darstellung der Kreuzigung voll lebendigen Gefühls, zur Linken das Verhör vor Kaiphas und zur Rechten die zum Grabe hinzutretenden drei Myrrhophoren, welche durch einen Engel über die Auferstehung des geliebten Meisters belehrt werden. Wir möchten gerade diese letztere Scene zu dem Schönsten zählen, was die gleichzeitige Kunst auf deutschem und

1) Lübke, a. a. O. S. 224, 322 ff. Taf. XXVIII u. XXIX. Kayser, a. a. O. S. 44 ff.

2) Kayser, a. a. O. S. 56. Lübke, a. a. O. S. 326.

3) F. v. Quast und H. Otte, Zeitschrift für christl. Arch. und Kunst, II. Band S. 283 ff. Taf. XV und XVI. Wir geben mit freundlichst gestatteter Benutzung dieser beiden Platten auf Tafel VIII eine Abbildung des ganzen Bildes, sowie in Fig. 2 und 3 einige ganz besonders interessante Einzelköpfe. Zugleich mit dem genannten Bilde kam noch ein zweites, ziemlich gleich altes, wenn auch nicht so werthvolles Bild aus der Wiesenkirche mit einem Altarantependium aus dem XIV. Jahrhundert an das Museum nach Berlin, wo es noch immer seiner Aufstellung harrt.

italischem Boden hervorgebracht hat. Mit fast dramatischer Treue gelangt hier das staunende Stillstehen der Frauen zum Ausdruck und erhöht den gewaltigen Effect des Bildes. Der Hintergrund des Ganzen ist theilweise gepresst und vergoldet, in den Zwickeln sind mit minutiöser Sorgfalt Engel und Heiligenbrustbilder angebracht, alle Details in scharfen Linien ausgeführt, „die tiefbraunen Fleischtöne mit Weiss gehöht". Ebenfalls dem Anfange des letztgenannten Jahrhunderts dürfen wir die Reste von Glasgemälden zusprechen, die sich in leider arg verstümmelten Bruchstücken von inten-

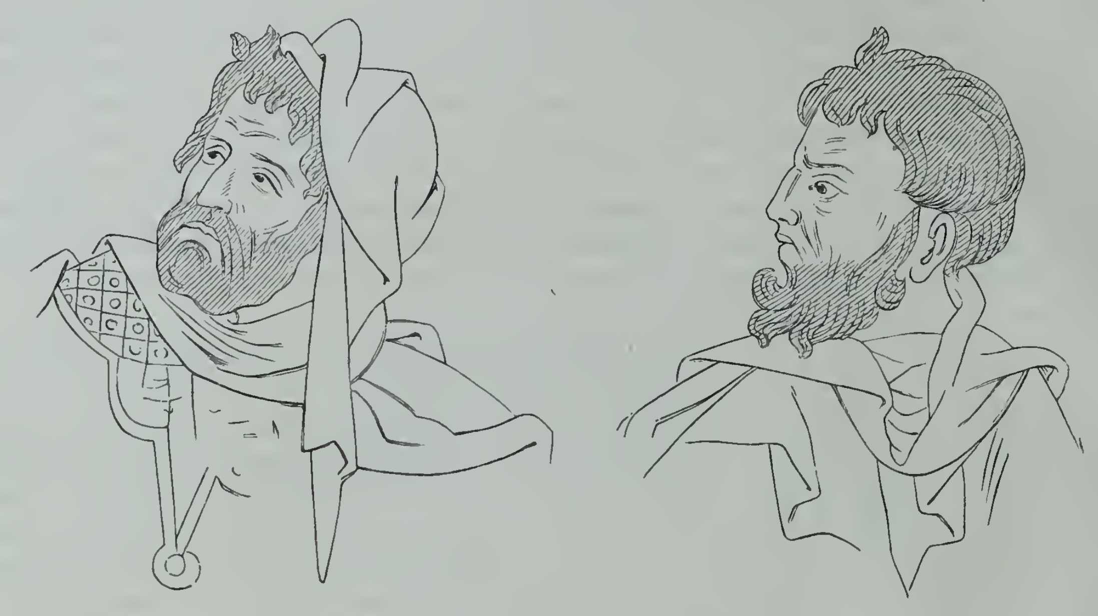


Fig. 3.

siver Farbengluth und schöner Zeichnung in der Patroclikirche erhalten haben. Abgesehen von den nicht gerade sehr geschickt ergänzten in dem Marienchörchen, findet sich auch im linken Seitenfenster des Hauptchores ein Bruchstück, allem Anscheine nach den Tod Mariens darstellend. Die Madonna erscheint in liegender Stellung, Christus [1]) mit grünem Kreuznimbus nimmt deren abscheidende Seele, die als kleine menschliche Figur dargestellt ist, in Empfang, die vier Paradiesesflüsse und Reste von Engelfiguren umgeben die Scene. Auf unregelmässig und wol erst nachträglich an dieser Stelle angebrachten Spruchbändern lesen wir in romanischer Majuskelschrift:

---

1) Eine ganz ähnliche Darstellung finden wir u. A. auf einer Elfenbeintafel im Stifte Klosterneuburg, vgl. K. Lind in den Mitth. der C. C., Wien 1873. XVIII, S. 168, sowie auf einer Elfenbeintafel (Mittelfeld der Rückseite) des prächtigen Willibrordus - Tragaltärchens, jetzt in der Liebfrauenkirche zu Trier, vergl. E. aus'm Weerth, a. a. O. III, S. 95, Taf. LX, 3a. Auf den Externsteinen (1115) erscheint auch Gott Vater mit Kreuznimbus, Otte, a. a. O. 892; 921.

INPRINCPIO ERATVERBV̄	LIBER · Ḡ · IH̄V · XPI · FILI · DAV ·	· · · I · VENI ·

Einen weiteren Anhaltspunkt für eine zeitlich hoch hinaufreichende Pflege der malerischen Kunst in Soest erhalten wir in der prächtigen Hohne-Kirche (St. Maria zur Höhe, in altis), welche Lübke[1]) wegen der Sonderbarkeiten und der gesuchten Unsymmetrie ihrer Anlage nicht mit Unrecht eine versteinerte Baumeistercaprice nennt. Dort wurde im südlichen Seitenschiffe vor einigen Jahren[2]) hinter einem aus der Zopfzeit stammenden werthlosen, die Beerdigung eines Kindes darstellenden Bilde, ein herrliches Kunstwerk entdeckt, bei welchem die Schwesterkünste Sculptur und Malerei gemeinsam zur Anwendung gekommen sind. Der Güte des Herrn Malers Wittkop jr. verdanken wir die Aufnahme der beigegebenen Abbildung[3]), welche sich durch Treue auszeichnet. Das Sculpturwerk zeigt uns in einer kreisrunden Scheibe von 9′ 6″ Durchmesser ein Kreuz, dessen unterer Arm mit der quadratischen Schlusstafel etwa 3′ 4″ über die Kreisscheibe hinaus verlängert ist, während die Enden der drei übrigen Arme nur um ein Weniges die Peripherie überschreiten. Der Christuskörper, für dessen früheres Vorhandensein die im Kreuzesstamm noch sichtbaren Nietlöcher sprechen, ist uns leider nicht erhalten. Er störte durch seine zu weite Ausladung, als man im vorigen Jahrhundert das herrliche Kunstwerk zum Bildrahmen degradiren wollte und fand auf dem Kirchenspeicher seinen Platz, von wo er aber jetzt ebenfalls verschwunden ist. Dagegen sind auf den vier quadratischen Feldern an den Enden des Kreuzes und auf vier weiteren, in die Kreuzeswinkel hineingelegten runden Scheiben ganz prächtige Reliefdarstellungen aus der Leidensgeschichte der Ungunst der Menschen glücklich entronnen und unter der bergenden Leinwandhülle bis auf uns gekommen. Die runden Scheiben sind aus zwei Zoll dicken Eichendielen in Hautrelief geschnitzt und zeigen den Einzug in Jerusalem, Christus am Oelberge, den Verrath des Judas und das Verhör vor dem durch den spitzen, sog. Judenhut characterisirten Hohenpriester. Eine ganz besondere Aufmerksamkeit verdient die Darstellung Christi am Oelberge wegen der eigenthümlichen Raumdisposition und der doppelten Handlung: oben scheint Christus im Gebete gleichsam auf den Köpfen des ganz unbiblisch in corpore vertretenen Jüngercollegiums zu liegen, unten mahnt er stehend die in seiner Abwesenheit in Schlaf Gefallenen zu Gebet und Wachsamkeit. Die Scenen zeichnen sich durch treuen Anschluss an den biblischen Text aus, beim Einzug in Jerusalem ist beispielsweise selbst der höchst klein gerathene Zachäus auf dem Feigenbaume nicht vergessen, und während Christus von Judas den Kuss des Verraths empfängt, holt hinter seinem Rücken Petrus mit kurzem Dolchschwert weit aus, um den Malchus seines Ohres zu berauben. Wie nun die Rundscheiben die dem Kreuzestode

1) a. a. O. S. 161, Taf. XVII, Fig. 6 und 7.

2) Vgl. Leipz. Ill. Ztg. 1870, S. 311, Nordhoff, in unseren Jahrbüchern H. LIII—LIV, S. 83, von Lützow, Zeitschr. für bildende Kunst 1870, Kunstchronik No. 11. S. 89 ff.

3) Taf. III.

vorhergehenden Acte schildern, so zeigen die an den Kreuzesenden angebrachten Reliefdarstellungen die dem Tode folgenden biblischen Begebenheiten: die Grablegung, die Höllenfahrt, den Engel mit den Frauen am Grabe, in welchem nur noch die Leintücher liegen, und endlich Christus mit der Siegesfahne in der von vier Engeln himmelwärts getragenen Mandorla [1]). Bei seiner Ankunft in der Vorhölle, die als sechseckiger, zinnengekrönter Thurm gedacht ist, aus welchem kleine Flämmchen hervorzüngeln, tritt Christus den am Boden liegenden Teufel mit Füssen, während die zu Erlösenden hilfeflehend ihm die Arme entgegenstrecken. Die Gruppe zu Füssen des leeren Grabes hat sehr gelitten, doch lassen sich in derselben immer noch die Gestalten der zurückbebenden Wächter erkennen [2]).

Die von dem Kreuze mit seinen oben besprochenen Reliefdarstellungen nicht ausgefüllte glatte Fläche der Kreisscheibe ist mit Leinwand überspannt und auf diese sind recht geschmackvolle Arabesken gemalt, welche die Verbindung der runden Reliefscheiben mit dem Kreuze vermitteln. Das Ganze schliessen drei concentrische Ringe, deren äusserer

---

1) Es unterliegt wol keinem Zweifel, dass wir diese Scene auf die Himmelfahrt Christi deuten dürfen. Denn wenngleich auf dem Alsleber Taufsteine in Zerbst (Otte, a. a. O. S. 913) eine ähnliche Darstellung (Christus im Osterei) durch die zu beiden Seiten unten angebrachten Köpfe der schlafenden Wächter als die Auferstehung characterisirt wird, so sprechen doch die Engel unseres Reliefs ebenso sicher dafür, dass hier die Himmelfahrt geschildert sei, umsomehr, als ja oben in den Wolken die den Sohn gleichsam bewillkommnende Hand Gott Vaters sichtbar wird. Einer ganz ähnlichen Darstellung der Himmelfahrt begegnen wir im Tympanon-Relief der Benedictiner-Abteikirche Petershausen und verweisen wir bezüglich derselben auf die lichtvolle Abhandlung des verstorbenen Professor C. P. Bock in Freiburg, die bildlichen Darstellungen der Himmelfahrt Christi vom VI. bis XII. Jahrhundert, (Freiburg 1867). Danach findet sich zwar in den Katakomben (vgl. Münter, Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen; Raoul-Rochette, a. a. O. S. 273), die Himmelfahrt nicht dargestellt, doch erwähnt Johannes Damascenus (opp. omnia ed Le Quien, T. I, p. 630) deren bildliche Anbringung in den Kirchen zur Zeit Constantins d. Gr. Als Symbol der Himmelfahrt erscheint in den Katakomben die Auffahrt des Elias in feurigem Wagen (Kraus, a. a. O. S. 332, Fig. 50). Im Anschluss daran und an Ps. XVII, 11 (ascendit super Cherubim et volavit: volavit super pennas ventorum) wurde bereits im VI. Jahrhundert (nach Assemani 586) in einer jetzt der Bibliothek von S. Lorenzo in Florenz gehörigen Evangelien-Handschrift aus dem Kloster Zagba in Mesopotamien Christus in einem mandorlaförmigen Wagen, von geflügelten Engeln emporgetragen, dargestellt (d'Aguincourt, Sammlung von Denkmälern der Malerei S. 28 Taf. XXVII), obwol der gleichzeitige Gregor d. Gr. sich in der 29. Homilie dahin ausspricht: Redemptor autem noster non curru, non angelis sublevatus legitur, quia is qui fecerat omnia nimirum super omnia sua virtute ferebatur. Von da ab hat sich die von Eugeln getragene Mandelglorie zur Darstellung der Himmelfahrt in der romanischen Kunst dauernd erhalten. Vergl. Elfenbein-Relief aus dem XII. Jahrh. bei Heideloff, die Kunst des Mittelalters in Schwaben S. 33, Fig. 21 und Taf. IX, 1.

2) Der Tragaltar des h. Mauritius in Siegburg, dem XI. Jahrh. angehörend, zeigt in fast gleicher Gruppirung und Haltung der Figuren diese Scene. Vgl. E. aus'm Weerth, a. a. O. III, S. 26. Taf. XLVII, 16.

nach oben wellenförmig reliefirt ist, während der mittlere einen mit romanischen Verzierungen reich bemalten Ornament-Streifen und der innere die auf das Leiden Christi bezügliche, in Majuskeln gemalte Inschrift zeigt:

INSPICE · QVID · PACIOR · VT · QVOD · TE · DVCO · SEQVARIS ·
DVM · SIC · AFFICIOR · VT · MORTE · MEA · REDIMARIS.

Die einzelnen Worte sind durch Punkte getrennt und in der unteren Kreishälfte, wo die Schrift auf dem Kopfe stehend unleserlich hätte erscheinen müssen, sind statt derselben zur symmetrischen Ausfüllung des freigelassenen Raumes buchstabenähnliche Ornamente eingeschoben.

Auf den beiden Enden des Querbalkens stehen Engel mit dem Weihrauchfass, unterwärts wird die Tafel von einer geraden Bildfläche getragen und theilweise umrahmt, welche seitlich durch eine giebelartige Abdachung mit der Kreisscheibe verbunden und in sechsunddreissig quadratische Flächen eingetheilt ist. Diese Flächen, welche durch schmale Ornamentstreifen von einander getrennt sind, enthalten in ebensovielen eingelegten Kreisen eine ungemein reichhaltige Auswahl zierlichst in schwarzen Conturen auf vergoldetem Kreidegrund ausgeführter phantastischer Thier- und Menschenfiguren, in welchen Humor und Satyre mit der Behandlung ernster Stoffe abwechseln. Der feiste Fuchs, der als Franziskanermönch die auf dem Termin erhaschten Gänse in seiner Kutte placirt hat, die im Kampf begriffenen Gladiatoren, der auf dem Pferde reitende Esel, das Einhorn, die doppelt geschwänzte Sphinx, Adam und Eva mit der gekrönten Schlange, das Alles sind Darstellungen, wie sie uns die übersprudelnde Phantasie mittelalterlicher Künstler in Bildern und Schnitzwerken hundertfach überliefert hat.

Was das Alter unseres Kunstwerkes betrifft, so nehmen wir wol nicht mit Unrecht eine zweifache Entstehungszeit an. Ein Vergleich der reliefirten Darstellungen an dem Kreuze mit den gemalten Figuren der zuletzt besprochenen Bildtafel überzeugt uns allein schon von dem späteren Ursprung der letzteren. Die Sculpturen und die gemalten Arabesken der runden Kreuztafel gehören — dafür spricht der Ausdruck der Figuren in den Gesichtern, in der Bewegung und in der Gewandung, sowie namentlich auch die Charactere des Inschriftrandes — ganz offenbar dem Ausgange des XII. oder dem Anfang des XIII. Jahrhunderts an. Die vollendete Stylisirung der auf Kreidegrund gemalten Figuren der unteren Tafel aber, und namentlich das Vorkommen des erst seit Mitte des XIV. Jahrhunderts auftauchenden und 1433 zum beständigen Zeichen der deutschen Kaiser erhobenen heraldischen Doppeladlers [1]) sprechen für eine Entstehung dieses Theiles im XV. Jahrhundert. Diese Annahme wird aus dem Bereich der Hypothese fast zur Gewissheit erhoben durch eine Inschrift, welche in gothischen Minuskeln auf die Tünche der hinter unserem Bilde befindlichen Conchawand leicht hingemalt ist und besagt, dass das Bild

---

1) Derselbe erscheint auch auf dem jüngsten der Siegburger Reliquienschreine, den Abt Wilhelm Spies von Büllesheim ums Jahr 1446 vom Magister Hermann von Aldendorp anfertigen liess, vgl. E. aus'm Weerth, a. a. O. S. 34, Taf. L, 2.

im Jahre 1471, an der Octav von Mariä-Himmelfahrt, durch den Maler Theodor von Dortmund restaurirt worden sei. Dieselbe lautet nämlich:

anno dn̄i MCCCCLXX primo octa
assūp. b. v. glorios hec tabula cū
crucifixo 7 alijs reformata fui.
doñs Joh's eppynck pasto. dns
Joh's Warēdorp cappela'. Thomas
mȳle. Joh's Schonekālle ꝑuisores
mgr theodorus [1]) de tremonia pictor huius.

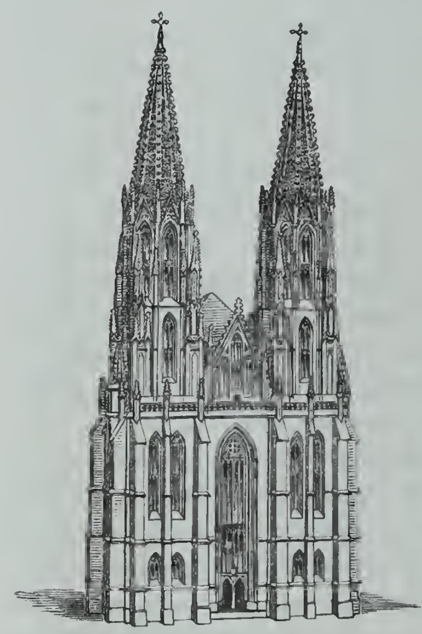


Fig. 4. Wiesenkirche in Soest

Während die letzterwähnten herrlichen Werke der Malerei und Sculptur in Soest geschaffen wurden, begann am Rhein mit Vollendung der Liebfrauenkirche in Trier und der gleichzeitigen Grundsteinlegung des Kölner Domes ein neuer Baustyl sich Bahn zu brechen. Dem von dorther kommenden Impulse [2]) konnte auch Soest, welches die herrlichsten Tempel romanischen Styles besass, auf die Dauer nicht widerstehen. Noch heute bewundern wir als eine Frucht dieses Einflusses die unter vollständiger Wahrung der westfälischen Eigenthümlichkeit des Hallenbaues von Johannes Schendeler erbaute Wiesenkirche [3]), welche mit ihrer kühnen und schlanken Pfeilerconstruction, den bis zum Gewölbeschluss 75 Fuss hohen luftigen Hallen und der äusserst malerischen Behandlung des Aussenbaues eines der merkwürdigsten Baudenkmale des XIV. Jahrhunderts ist und gerade jetzt, durch den Ausbau der Doppelthürme mit durchbrochenem Helm, nach mehr als vierhundertjähriger Unterbrechung der Bauthätigkeit ihrer endlichen Voll-

1) Nicht „theodericus“ oder „theodoricus“, wie es in der Wiedergabe dieser Inschrift bei Nordhoff, a. a. O. S. 83 und v. Lützow, a. a. O. S. 90 heisst.

2) Auf welchem Wege die Ueberpflanzung des gothischen Styl's nach Westfalen geschehen sei, ist heute noch ebenso wenig ausgemacht, wie die Frage seiner Uebersiedelung nach Deutschland überhaupt. Interessant ist, dass nach von Quast (vgl. Verhandl. des Internationalen Congresses zu Bonn S. 80) die im übrigen romanische St. Godehardkirche in Hildesheim die ersten Einwirkungen des neuen Baustyls aufweist, dass Bischof Bernward vermuthlich den Plan zu dem Chorbau derselben aus Frankreich mitbrachte, woselbst er sich 1131 auf dem Concil in Rheims aufhielt, und dass die zweitälteste gothische Kirche Deutschlands der Restaurationsbau des Domes in Magdeburg ist, welchen 1207 der von Paris heimkehrende Erzbischof Albert begann.

3) Lübke, a. a. O. S. 263 ff., Taf. XXI und XXIV. Unsere Abbildung (Fig. 4) ist aus Otte, H. d. K. A. S. 579 entnommen.

endung entgegengeht. In ihr befand sich ursprünglich nach einer handschriftlichen Notiz des Officials Clute das nun in Werl verehrte wunderthätige Madonnenbild, wie denn die Wiesenkirche auch den Gelübden der dieses Madonnenbild hochverehrenden Soester Kaufleute ihre Entstehung und die ungemein grosse Zahl der in ihr befindlichen Kunstschätze verdanken soll.

Durch den in der Wiesenkirche zur Anwendung gelangten gothischen Baustyl und die mit diesem verbundene Ueberwindung grösserer Mauerflächen war freilich die eigentliche Stelle für eine malerische Ausschmückung der Kirchen beseitigt. Aber man wollte in Soest auch in dieser Periode auf die Malerei zum Schmuck des Gotteshauses nicht verzichten und benutzte darum, wie anderwärts, die Scheiben der schlank emporschiessenden Fenster, um ihr eine freundliche Stätte zu bieten. Mag Göthe's Faust auch noch so lebhaft klagen, „dass selbst das liebe Himmelslicht, trüb durch gemalte Scheiben bricht“ — die Glasgemälde gothischer Kirchen sind ein ganz nothwendiges Complement dieser Bauweise, weil in den durch sie erst herbeigeführten gebrochenen Lichtern so recht das mystisch-sehnsüchtige Gefühl ausgedrückt wird, welches die Gothik unleugbar hervorzurufen bemüht ist. Unter den vielen freilich arg beschädigten Glasmalereien, welche uns in der Wiesenkirche noch erhalten sind, verdient diejenige über dem Portal des nördlichen Seitenschiffes eine ganz besondere Beachtung, von welcher wir Dank dem freundlichen Entgegenkommen des Herrn Prof. Riess in Stuttgart, dessen umsichtiger Bauleitung die Wiesenkirche während einiger Jahre sich erfreute, auf Taf. IV eine genaue Copie bieten können. Erreicht dieses Glasgemälde auch nicht die intensive Farbenglut der noch statuarisch gehaltenen Figuren in den Chorfenstern, so zeichnet es sich vor diesen durch Grossartigkeit der Auffassung und kräftige Zeichnung aus. Johannes ruht tief gebeugt im Schoosse des göttlichen Meisters, die Apostel, deren einige durch Zerstörung des vierten Fensterfeldes nicht mehr erhalten sind, sitzen in besorgter Erregung, vielleicht über des Herrn Wort deliberirend, welches Einen von ihnen als Verräther bezeichnet hatte. Dieser letztere sitzt allein an der Innenseite des hufeisenförmigen Tisches und ist durch den Geldbeutel in seiner Rechten, sowie durch eine verschmitzte Verbrecherphysiognomie genügend gekennzeichnet. Der Gesichtsausdruck der noch erhaltenen Figuren ist ein durchaus edler und lässt die kunstgeübte Hand eines tüchtigen Malers und Glasbrenners erkennen. Auch für nicht archäologische Kreise wird dieses Glasgemälde dadurch interessant, dass vor dem Heilande nicht, wie jeder Bibelkundige erwarten dürfte, ein Osterlamm oder der symbolische Fisch (*ΙΧΘΥΣ = Ιησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ*) [1]), sondern ein echter und rechter Schweineschinken nebst haus-

---

1) Ein solcher findet sich auf einer Darstellung des Abendmahls in dem speculum humanae salvationis, einer Bilderhandschrift im Stift Kremsmünster, vgl. Heider, Beiträge zur christlichen Typologie S. 19 ff., Taf. IV; desgl. auf einer Darstellung des Abendmahls aus dem XIII. Jahrh. an der Vorderseite des Andreas-Reliquiars zu Siegburg, wo auch, wie hier, Judas allein an der einen Seite des Tisches placirt ist, vgl. E. aus'm Weerth, a. a. O. III, S. 31, Taf. XLIX, 3. Ueber

backenem Brode und germanischen Bierhumpen die Tafel ziert, und dass zu allem Ueberfluss eine mönchisch tonsurirte Gestalt einen appetitlichen Schweinskopf servirt, auf welchen ein Apostel über den geöffneten Bierkrug hinweg gar lüsterne Blicke zu werfen scheint.

Wir haben in diesem sog. „westfälischen Abendmahle" nichts Ungewöhnliches, am wenigsten, wie es auf den ersten Blick wol scheinen könnte, eine frivole Verspottung des Heiligsten zu sehen. Es tritt uns in demselben vielmehr ein Zug des westfälischen Zeitgeistes entgegen, welcher vollkommen dem Wesen der alle heil. Geschichten in die Sitten, Costüme und Alltäglichkeiten niederländischen Lebens kleidenden flandrischen Schule entspricht. Die in der Bauperiode des Spitzbogenstyls lebenden Menschen waren so innerlich ergriffen von den grundlegenden Vorgängen des Christenthums, dass diese in ihrer Phantasie gleichsam von Neuem erstanden, ihnen wie damals erst geschehene waren.

Die Eselsrücken und Fischblasen der gebrannten Architecturtheile, namentlich aber die Auffassung der Figuren und die Characterisirung der Köpfe weisen dieses Glasgemälde unstreitig schon dem XV. Jahrhundert zu.

Von den vielen ungemein zierlich gearbeiteten Steinsculpturen, welche in der nämlichen Wiesenkirche in reichster Mannigfaltigkeit, aber leider theilweise arg verunstaltet und mit dickem Kalküberzug bedeckt, uns heute noch erhalten sind, geben wir auf Tafel VII die Abbildung[1]) eines der drei schönen Sacramentshäuschen und eines Kandelabers. Das erstere (Fig. 1 und 1a) gehört der Blüthezeit des gothischen Styls an. Auf viereckigem Unterbau ruht ein niedriger im Achteck angelegter Pfeiler, über welchem als Basis sich der von vier Streben getragene Oberbau in ungemein klarer Construction und geschmackvollster Ausführung erhebt. Derselbe wird von einem durch zierliche Fialen flankirten Baldachin gekrönt, dem reiches Krabbenwerk ein äusserst elegantes Aussehen verleiht. Das Ganze erreicht eine Höhe von 18 Fuss.

Mit dem in dem Mittelschiff der Kirche unter der ersten Vierung befindlichen ehemaligen Sacramentsaltar[2]), der nach Lübke[3]) zum Reizvollsten und Edelsten dieser Art

---

die symbolische Bedeutung des Fisches vgl. Kraus, Roma sotterranea S. 204 ff., 218; Menzel, a. a. O. I, 286 ff.

1) Wir verdanken dieselbe ebenfalls der Güte des Herrn Prof. Riess in Stuttgart.

2) Abbildung bei Statz und Ungewitter, Goth. Musterbuch, Taf. 129 und 130. Die Mensa dieses Altares dient gegenwärtig einer hässlichen Kanzel aus der Zopfzeit als Untersatz. Der Geistliche gelangt auf einer an der Rückseite des Altars angebrachten Treppe zu derselben, muss aber dabei durch den in katholischer Zeit als Tabernakel- oder Expositionsraum dienenden Bogen hindurch gehen. Es wäre, falls man nicht überhaupt auf die Benutzung dieses herrlichen Sculpturwerkes als Kanzelrückwand verzichten will, wenigstens zu wünschen, dass eine zur Rückwand passende gothische Kanzelbrüstung auf den Altartisch gestellt und die feinen Zierglieder des Aufbaues von ihrer Kalkkruste befreit würden.

3) a. a. O. S. 307.

gehört, sind an den beiden Ecken der Altarstufen zwei reich und zierlichst gearbeitete Steinkandelaber[1]) verbunden, welche, wie der Altar selbst, der Spätgothik angehören. Aus einem kräftigen, vom Vier- ins Achteck umsetzenden Sockel schiesst der schlanke, mehrfach durchbrochene Schaft empor, welcher oberhalb einer geschmackvollen Wimpergkrönung eine gewundene Form annimmt und dann in reicher Blattverzierung kelchartig ausladet, um die Verbindung des breiten Lichtträgers mit dem Schaft zu vermitteln. Die Leuchter haben bei einer Sockelbreite von $1^1/_4$ Fuss eine Höhe von 7 Fuss 3 Zoll und dürfen den schönen, durch Herrn von Quast publicirten[2]) Steinleuchtern aus dem Dom zu Havelsberg als ebenbürtig zur Seite gestellt werden.

Indem wir hiermit die Besprechung der in Soest befindlichen monumentalen Werke bildender Kunst abschliessen, haben wir noch einige bisher nicht edirte Denkmäler gothischer Kleinkunst in den Kreis unserer Besprechung und bildlichen Wiedergabe zu ziehen. Ebenfalls in der Wiesenkirche findet sich, von den wenigsten Besuchern beachtet, ein Altartuch, auf welches Lübke[3]) bei Gelegenheit einer baulichen Beschreibung der „Perle" unter den Soester Kirchen mit folgenden Worten als auf einen seltenen Schatz aufmerksam macht: „es ist ein sehr altes Altartuch mit den reichsten und zierlichsten Darstellungen . . . . Dies seltene Werk zu zeichnen und herauszugeben würde ein verdienstliches Unternehmen sein." Obgleich nun, seit diese Aufforderung unseres verehrten Vereinsmitgliedes gedruckt wurde, mehr denn 20 Jahre ins Land gingen, ist derselben bisher von keiner Seite entsprochen worden. Ein Blick auf die beigegebene Zeichnung[4]), welche auf unsere Veranlassung mit der durch H. Pastor Schrimpff gütigst vermittelten Genehmigung des Presbyteriums Herr Maler P. Wittkop mit anerkennenswerthester Mühe und Sorgfalt aufzunehmen die Freundlichkeit hatte, wird zur Genüge darthun, dass es sich hier wirklich um ein Unicum altdeutscher Stickkunst handelt, dem eine würdigere und zweckentsprechendere Aufbewahrung, als bisher, wohl zu gönnen wäre.

Reich verzierte Arabeskenränder, wie alle figürlichen Darstellungen der ganzen Arbeit mit grauem Faden auf die Leinwand gebracht, theilen das ganze Tuch in fünf Felder, von welchen die drei mittleren den noch heute unter dem zopfigen Hochaltar erhaltenen Altartisch von 14 Fuss Breite und 4 Fuss 2 Zoll Tiefe zu bedecken bestimmt waren, während die beiden schmaleren Eckfelder an dessen Stirnseiten herabhingen. Die drei mittleren Felder sind vollkommen gleichmässig behandelt: die Mitte nimmt ein Kreis mit umgebenden Vierpässen ein, der übrige Raum jedes Feldes ist mit einer grossen Zahl über Eck gestellter quadratischer Flächen bedeckt, in welchen abwechselnd je eine gothische Majuskel oder eine Arabeske angebracht ist. Aus den Majuskeln der einzelnen kleinen

---

1) Statz und Ungewitter, a. a. O. Taf. 114. Unsere Taf. VII, 2 und 2a.

2) Zeitschrift für christl. Arch. und Kunst. II, 286, Taf. 18, 1—3.

3) Im Organ für christl. Kunst, Jahrg. 1852, S. 79.

4) Tafel V. Wir bemerken dabei nur, dass der Untergrund der ganzen Stickerei (mit Ausnahme des schmalen Vorderrandes) nicht schwarz, wie es nach unserer Abbildung scheinen könnte, sondern dunkelgrau ist.

Flächen setzen sich Sprüche zusammen, auf die wir weiter unten bei Besprechung der einzelnen Felder zurückkommen, und in Betreff deren wir hier nur anmerken wollen, dass die Linien, in welchen diese Stickschrift zu lesen ist, nicht von links nach rechts, sondern im linken Felde vom hinteren zum vorderen, in dem mittleren und rechten Felde dagegen vom vorderen zum hinteren Rande laufen, dass man also genöthigt ist, sich zu ihrer Entzifferung an der linken, beziehungsweise rechten Schmalseite des Altars aufzustellen. Der Lage der Buchstaben entspricht auch diejenige der in den Kreisen und Vierpässen eines jeden Feldes angebrachten figürlichen Darstellungen, die man auch nicht von dem vorderen Altarpodium, sondern nur von der linken, resp. rechten Seite aus erkennen kann. Da nun aber bei einer bis ins minutiöseste Detail kunstgerecht und mit raffinirter Raumdisposition angefertigten Stickerei eine zufällige Verschiebung der Zeichnung nicht anzunehmen ist, da ferner durch das Nichtvorhandensein von Oratorien zu beiden Seiten des Altares die Vermuthung ausgeschlossen wird, dass etwa zu Gunsten dort befindlicher Beschauer jene Verdrehung vorgenommen worden sei, so lässt sich ein zutreffender Erklärungsgrund für die den Figuren und Schriften zugewiesene Lage wol kaum beibringen.

Der rechts vom Beschauer befindliche innere Kreis des Vierpasses zeigt eine Darstellung der Verkündigung Mariens. Die Jungfrau hat sich eben von ihrem Betschemel erhoben, und es nähert sich ihr in halb knieender Haltung der durch Flügel und Heiligenschein gekennzeichnete Engel, bei welchem die Künstlerin durch das in seinen Händen befindliche Spruchband mit den Worten AVE·GRAE· den von ihm auszuführenden Auftrag andeutet. Die mittelalterliche Idee einer conceptio per aurem kommt ebenfalls zur Geltung, indem die den Geist symbolisirende Taube sich dem Ohr der Jungfrau nähert, wodurch das: *πνεῦμα ἅγιον ἐπελεύσεται ἐπὶ σέ* (Luc. 1, 35) und der Ausspruch Walther's von der Vogelweide: dur ir ôre empfienc si den vil süezen[1]) berücksichtigt scheint. Der diese Darstellung umgebende Doppelrand enthält in schönen reich verzierten Majuskeln die Worte: AVE : GRACIA : PLENA : DOMINVS : TECVM : BENEDICT : Die nach vorne und hinten an diesen Kreis sich anlehnenden Pässe enthalten je eine weibliche Heiligenfigur; die in dem vorderen ist gekennzeichnet durch ein Körbchen mit Blumen in ihrer Rechten.

---

1) Ausgabe von Lachmann 36, 36. In der Sequentia de S. Maria aus dem XII. S. heisst es: jâ wurde du swangir von worte: dir cham ein chint, frowe, dur dîn ôre. Lachmann im Rhein. Mus. für Philol. 1831. S. 428. Wir verweisen hier auf eine höchst originelle Darstellung dieser Scene, welche Heider, a. a. O. S. 31, Taf. V. aus einer im Stifte Lilienfeld befindlichen Concordantia caritatis mittheilt. Dieselbe zeigt so recht, wie man in früherer Zeit bemüht war, durch alles erdenkliche Beiwerk die darzustellende Scene dem Beschauer ganz klar und bestimmt anzudeuten und jeden Irrthum seinerseits direct auszuschliessen. So erscheint denn auf der erwähnten Miniatur nicht blos der Engel mit dem die Worte der Verkündigung bei Luc. 1, 35 enthaltenden Spruchband, sondern das *πνεῦμα ἅγιον* fliegt in Gestalt der Taube zum Ohre der Jungfrau und in den Wolken erscheint Gott Vater, das mit dem Kreuznimbus gezierte Jesuskindlein dem Ohre Mariens nähernd, um es durch dasselbe in den Schooss der Jungfrau zu bringen! Das darf man wol mit Otte (H. d. K. A., S. 901) grob sinnlich heissen!

Wahrscheinlich haben wir darin eine Darstellung der unter Diocletian gemarterten Jungfrau Dorothea zu erblicken, welche meist Rosen und Früchte tragend abgebildet wird [1]), weil sie dem ihren Glauben verspottenden Rhetor Theophilus mitten im Winter Rosen und Früchte gesandt haben soll [2]). Man könnte aber auch bei unserer Figur an die 1231 gestorbene und bereits 1235 canonisirte Landgräfin Elisabeth, Gemahlin Ludwigs des Frommen von Thüringen, denken, da nachweislich die h. Landgräfin, als Patronin der Wohlthätigkeit, seit dem Ende des XIII. Jahrhunderts sich einer grossen Beliebtheit bei der Damenwelt erfreute. Doch spricht gegen die letztere Annahme, dass nachweislich die h. Elisabeth in der älteren Zeit nie mit Rosen dargestellt ward und dass sich die Legende von ihren Rosen bei den älteren Biographen Dietrich von Thüringen [3]) und Jacobus Montanus [4]) nicht findet. Sie erscheint zuerst in dem Leben der h. Elisabeth von Johannes Rothe [5]), welcher das sog. Rosenwunder in nicht gerade mustergiltiger Reimerei besingt. In der gegenüber stehenden Figur, einer gekrönten weiblichen Gestalt mit leicht fliessender Gewandung, erkennen wir an dem in ihrer Rechten befindlichen Rade [6]) die 307 gestorbene h. Catharina von Alexandrien.

Die beiden anderen Pässe zeigen ebenso wie die correspondirenden Theile in den sogleich zu besprechenden grossen Feldern je zwei musicirende Engel. Bezüglich der ihnen beigegebenen Instrumente verweisen wir auf unsere Zeichnung und bemerken hier nur, dass sich darunter Viola, Flöte, Schalmei und eine ganz eigen construirte Triangel befinden. Der Doppelrand der Pässe ist, conform mit denjenigen in den beiden anderen Quadratflächen, statt der Schrift des Kreisrandes mit einer einfachen, aber sehr effectvollen Zick-Zack-Verzierung ausgestattet. Die bei allen drei Vierpässen zur Abrundung und Ausfüllung der äusseren Ecken angebrachten dreizackigen Kronen können mit den zierlichsten Mustern mittelalterlicher Stickkunst den Vergleich aushalten.

Die Majuskeln, welche diesen Vierpass in den oben erwähnten kleinen Quadraten zur Füllung des ganzen Raumes in sechs Zeilen umgeben, bilden zusammengesetzt die Worte:

AVE MARIA GRACIA PLENA DOMINVS TECVM D B

In den beiden letzten Buchstaben dürfte eine Abkürzung evangelischer Worte, wie sie sich u. A. auf einem alten Schrotblatte [7]) findet, nicht beabsichtigt sein, eher

1) Wessely, Iconographie Gottes und der Heiligen S. 148; Otte, a. a. O. 931; T. O. Weigel's Sammlung frühester Erzeugnisse der Druckerkunst führt (No. 363 und 370) zwei Schrotblätter mit einer ähnlichen Darstellung auf.

2) Stabell, Lebensbilder der Heiligen I, 170.

3) Im 5. Band der Antiquae lectiones von Canisius.

4) Vita S. Elisabethae, Köln 1511.

5) Abgedruckt bei Mencke, Script. rer. germ. II.

6) Wessely, a. a. O. S. 119.

7) Bergau, in der altpreuss. Monatsschrift IV, 733. Kraus, in den Jahrb. des V. v. A. Fr. im Rh. S. 49, 133.

könnten dieselben als blosse Lückenbüsser gelten, und etwa auf Dei Beata gedeutet werden.

Das grosse Mittelfeld des Altartuches enthält in der Kreisfläche des Vierpasses die Krönung der Maria durch Christus, entsprechend der durch das ganze Mittelalter üblichen Auffassung [1]). Maria, in faltenreichem Gewande, sitzt auf dem Throne neben ihrem mit dem Kreuznimbus versehenen Sohne. In der Linken hält dieser die Weltkugel mit dem Kreuze, die Rechte hat er segnend nach Maria ausgestreckt, welche die Krone bereits auf dem Haupte trägt. Der den Kreis umgebende Doppelrand enthält nicht etwa eine auf die hier geschilderte Krönung bezügliche Sentenz, sondern zeigt, gleichsam Ursache und Wirkung verbindend, den Gesang der Engel bei der Geburt Christi:

Gloria : in : excelsis : Deo : et : in : terra : pax : ominibu ✠

Im vordern und hintern Pass sehen wir den Petrus, kenntlich an dem grossbartigen Schlüssel und Buch, und den Apostel Paulus mit dem Buche und dem hocherhobenen Schwerte, in den beiden anderen Pässen wieder musicirende Engel.

Ein epigrammatisches Räthsel bilden die zur Ausfüllung den Vierpass umgebenden reich verzierten Majuskeln. Wir lesen in elf Zeilen:

GOT MOT (oder **G**) **ES WOLDEN DAT WII EREN ALDEN GOT MOT** (**G**?) **ES WOLDEN DAT WII EREN ALDEN OMNIA DAT DV.**

Soll das etwa heissen Got mot (= muss) es oder Gott moges wolden (= wollen) dat wii (= wir) eren alden und also unter Anspielung auf den Krönungstag Mariens den durch göttliche Autorität zu stützenden Wunsch ausdrücken, dass dieser Tag, oder dass Maria selbst in Ehren gehalten werde? Die drei letzten lateinischen Worte omnia dat du (= Deus?) würden dann auf Gott als den Geber alles Guten, und also auch der Verdienste Mariens, hindeuten.

Das dritte Hauptfeld endlich, links vom Beschauer, zeigt im Kreise den Heiland mit dem Kreuznimbus und den Wundmalen an Händen und Füssen, als Gärtner durch die in seiner Linken befindliche Schaufel kenntlich, wie er die Rechte abwehrend gegen eine vor ihm knieende Frau ausstreckt. Würde nicht die seit der Katacombenzeit [2]) in der

---

1) Wir finden sie bereits in dem Mosaik des Jacobus Torriti zu S. Maria Maggiore in Rom (abgebildet bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. I, S. 81), auf einem noch älteren (1130) zu S. Maria in Trastevere, so wie auf verschiedenen Gemälden von Giotto, Gaddo Gaddi u. A. Vergl. auch Wessely a. a. O. S. 39. Das zierliche Tympanon-Relief des Nordportals der Liebfrauenkirche in Trier (jetzt Sacristeithür) zeigt Maria stehend, wie sie von dem ebenfalls stehenden Heiland unter Assistenz eines Engels gekrönt wird, vgl. E. aus'm Weerth, a. a. O. III, S. 93, Taf. LX, 1. Fra Giovanni Angelico da Fiesole und nach ihm fast alle spätern Künstler lassen dagegen Maria knieend vor Christus die Krone empfangen.

2) Nach Kraus, Roma sotterranea S. 322 zeigt schon ein in den Grüften von S. Peter gefundener Sarcophag, der jetzt als das vielleicht vollendetste Muster altchristlicher Sculptur im Lateranmuseum sich findet, an einer seiner Schmalseiten eine Scene, in welcher höchst wahrscheinlich das noli me tangere dargestellt ist.

christlichen Kunst übliche Darstellung die Deutung dieser Scene erleichtern, so gäbe uns dafür die Schrift des Kreisrandes genügende Anhaltspunkte. Dort lesen wir die fragenden Worte: Maria ven sokest du hir und die als Interjection zu fassende Antwort der ihn erkennenden Maria von Magdala: Jhesus van Naseret, also ganz offenbar eine etwas freie Wiedergabe des bei Johannes 20, 15—17 geschilderten Vorganges. Die westfälische Heimath der Stickerin unseres Altartuches lässt sich in dem hier und bei der eben besprochenen Inschrift des Mittelfeldes hervortretenden Dialect kaum verkennen.

Die Majuskeln, welche auch hier den vom Vierpass nicht eingenommenen Raum bedecken, ergeben zusammengesetzt die Worte:

OMNIA DAT DVS NON HABET ERGO MINVS MINVS,

welche (DVS für DOMINVS) in freilich nicht mustergiltigem Latein den Gedanken ausdrücken: Alles giebt Gott, hat aber darum doch nicht weniger. So viel über die Mittelfelder.

Von ganz besonderem Interesse für Kunstgeschichte und Symbolik ist aber bei unserem Tuche noch der an der linken Stirnseite des Altares herabhängende schmale Rand. Derselbe enthält die bildliche Darstellung einer höchst eigenthümlichen Jagdscene. Zwei Reiter, der Eine in priesterlicher Gewandung und bischöflicher Mitra, der Andere mit der Krone geschmückt, erscheinen an der rechten Seite des Streifens hinter oder richtiger neben einander angebracht, da, wie auch die folgenden Figuren beweisen, der Künstlerin die perspectivische Darstellungsweise vollständig fremd war. Die drei langschweifigen, mit Halsband und Schelle gezierten Hunde, welche vor ihnen in entsprechender Entfernung angebracht sind, haben das Wild gestellt. Die Jäger sind darum abgestiegen, ihre Pferde werden (Mitte der Stickerei) von einem Pagen gehalten. Sie selbst aber knieen weiter nach links vor einer in enganschliessender Gewandung dasitzenden, mit dem Heiligenschein gezierten weiblichen Figur, auf deren Schooss das Wild Schutz suchend zuspringt. Das letztere selbst ist ein schlankes Thier mit zweispaltigem Huf, kurzem Schwanz und einem krausen Haarwulst zwischen den Ohren. Vor dem Weibe und den Jägern hält ein erhöht stehender Page den Lauf des gespannten Pfeilbogens auf das Thier gerichtet, über welches die Frau gleichsam abwehrend die Arme ausbreitet. Der von den hier erwähnten Figuren nicht bedeckte Raum ist mit geschmackvollem Rankenwerk passend ausgefüllt, Inschriftenbänder oder sonstige Zeichen, welche über die der Darstellung zu Grunde liegende Idee Aufschluss geben könnten, fehlen gänzlich.

Da ist wol die Frage berechtigt: was soll diese Jagdscene bedeuten? Lübke [1]) will in ihr eine Darstellung der Genovefa-Legende erblicken. Dieser Annahme können wir, abgesehen von den im Verlaufe unserer Untersuchung zu entwickelnden Gründen schon um desswillen nicht beipflichten, weil unseres Wissens keine der bekannten Versionen dieser Legende einem Künstler Anhaltspunkte für Anbringung von mit Krone und Mitra gezierten Jägern bietet. Dass aber auch von Darstellung einer profanen Jagd

1) A. a. O. S. 370.

nicht Rede sein könne, dass vielmehr das Ganze einer religiösen Idee entsprungen sein müsse, dafür spricht sowol die Anbringung der Scene an einem Altartuche, als die knieende Haltung, welche die Jäger gewiss nicht zufällig einnehmen.

Es dürfte daher die Vermuthung einige Berechtigung beanspruchen, dass es sich in diesem Bilde um eine Darstellung der bekannten Einhorn-Legende handele. Die Frage nach der Existenz dieses fabelhaften Thieres, welche von einigen Naturforschern behauptet, von anderen bestritten wird [1]), können wir hier füglich ausser Acht lassen. Für unseren Zweck genügt die Thatsache, dass die mittelalterliche Poesie dem Einhorn eine symbolische Deutung gab, indem sie dasselbe auf die göttliche Allmacht bezog, welche im Schoosse einer Jungfrau Mensch geworden sei [2]). Und so erscheint denn auch auf mittelalterlichen Bildwerken öfter das Einhorn als Symbol für Christus. Wir verweisen hier der Kürze halber auf die von Prof. Kraus in den Jahrbüchern unseres Vereins [3]) publicirte Darstellung, in welcher er das Geheimniss der Trinität und Incarnation abgebildet findet. Es ist eine bildliche Wiedergabe der Auffassung des Conrad von Würzburg in

---

1) Katte und Fresnel, sowie neuestens der deutsche Naturforscher J. W. v. Müller (Das Einhorn vom geschichtlichen und naturwissenschaftlichen Standpunkte, Stuttgart 1852) behaupten das Vorkommen des fabelhaften Thieres im Lande Denka am oberen Laufe des weissen Nil, in Siam und den Gegenden des Himalaja. Der letztgenannte Forscher stützt sich dabei auf Aussagen der Eingeborenen, die das Einhorn Ab-Karn nennen und sein Fleisch geniessen. Dass dieses schon auf altpersischen Sculpturen erscheinende Thier auch in Germanien vorkam, dürfte aus einer Notiz Caesar's zu schliessen sein, welcher (de bello Gallico VI, 26) sagt: est bos cervi figura, cuius a media fronte inter aures unum cornu existit magisque directum his quae nobis nota sunt cornibus.

2) Menzel, christliehe Symbolik S. 230. Vergl. auch Uhland, Deutsche Volkslieder I, 2 No. 339, wo es nach einem alten Druck von 1533 auf der Bibliothek in Weimar, den „Bergkreyen" No. 20 also heisst:

Der jäger der nam des klanges eben war,
er jagt den einhorn ganz lieblich und offenbar,
der einhorn west sich edel, er west sich ganz hoch geporn,
got hat in selber ausserkorn.

Der einhorn west sich edel, er west sich weis,
er hielt sich eben auf einen schmalen steig,
wie dass in kein man auf erden solte fahen
es wâr dann zumal ein seuberlichs junkfrewelein.

Wär uns diser einhorn nit geporn
so wären wir arme sünder gar verlorn,
so empfahen wir in so gar unwirdigleich
got helf uns allen in seines vaters reich,
got helf uns allen zugleich!

3) Heft LIX, S. 13 ff., Taf. III.

der goldenen Schmiede [1]), wo er den himeljeger dem untertân diu rîche sint, also Gott Vater selbst, sin einbornez kint, des himels einhürne, in den Schooss der reinen Jungfrau jagen lässt. So sehr wir nun auch geneigt sind, in dem gehetzten Wild unserer Stickerei des „himels einhürne" und in der mit dem Heiligenschein gezierten weiblichen Figur Maria die „maget aller megede" zu erkennen, den „himeljeger" der goldenen Schmiede dürfen wir in keiner der übrigen Figuren erblicken, das verbieten uns alle Regeln iconographischer Hermeneutik. Dagegen scheint unsere Stickerei eine Stelle in des Conrad von Megenberg Buch der Natur [2]) bildlich wiedergeben zu wollen. In dieser ältesten deutschen Naturgeschichte heisst es von dem einhürn: es ist gar scharpf und härwe, also das es kain jäger gevahen mag mit gewalt. Aber man vahet es mit einer käuschen juncfrawen. wenne man die laet aine sitzen in den walt, sô es dâ zue kümt, sô laezt es alle sein grimmikeit und êrt di rainikeit des käuschen leibs an der juncfrawen und legt sein haupt in ir schôz und entslaeft dâ . . . . Daz tier bedäut unseren herren Jesum Christum . . . den vieng diu hôchgelobt mait mit irer käuschen rainikait, Marîâ, in der wüesten diser kranken werlt, dô er von himel herab sprang in ir käusch rain schôz. dar nâch wart er gevangen von den gar scharpfen jägern den juden . . . Unter Zugrundelegung dieser Stelle möchten wir in unserem Bilde eine allegorische Wiedergabe der Einhornlegende erblicken. Statt der dort genannten Juden erscheinen hier als Jäger die Repräsentanten der in allen Ständen der damaligen Zeit grassirenden sittlichen Fäule. Die Nichtbefolgung der von Christus in die Welt gebrachten Lehre wäre vom Künstler allegorisch als eine Verfolgung des Einhorns durch Jäger aufgefasst: deren Verblendung schwindet erst, als sie den Gehetzten und Verkannten in dem Schoosse der Jungfrau erblicken und dadurch plötzlich inne werden, wem sie bis dahin den Dienst versagt, wen sie verfolgt haben. Die sofort eintretende Sinnesänderung erscheint durch das Einstellen der Verfolgung und namentlich dadurch angedeutet, dass die Jäger niederknieen und dem Symbol Christi einen Act der Huldigung darbringen.

Eine ganz wesentliche Stütze findet diese Vermuthung in dem correspondirenden, an der rechten Altarseite herabhängenden gestickten Eckstück. Obgleich leider, wie auf der beigegebenen Tafel erkennbar, eine Kunsthyäne von seltener Rohheit gerade diesen Theil unseres Kunstwerkes durch Herausschneiden eines beträchtlichen Stückes geschädigt hat, lässt sich doch aus dem erhaltenen Reste sofort erkennen, dass dort eine Anbetung Christi durch die Weisen aus Morgenland dargestellt war. Der Jungfrau mit dem Einhorn auf dem bisher besprochenen linken Randstreifen entspricht hier die gekrönte Jungfrau mit dem durch den Kreuznimbus genügend gekennzeichneten Jesusknaben [3]); dem vor dem Symbol Christi niederknieenden weltlichen und geistlichen Machthaber entsprechen die Gaben bringenden Magier.

Dieser strenge Parallelismus erhebt die von uns versuchte Deutung der Jagdscene über jeden Zweifel und weist, abgesehen von seiner sonstigen Schönheit, diesem Altar-

---

1) ed. Grimm, 1840, v. 254 ff.

2) ed. Pfeiffer, Stuttgart 1860. S. 161 ff.

3) Otte, a. a. O. S. 920 ff., Reusens, éléments d'arch. I, 451 f.

tuch der Wiesenkirche einen hervorragenden Platz unter den wenigen[1]) noch erhaltenen Darstellungen der christlich symbolisirten Einhornlegende an.

Die Entstehungszeit des Altartuches dürfte, soweit sich unter Berücksichtigung der reich ausgestatteten Buchstabencharactere und der Behandlung der Figuren und Ornamente bei einer Stickerei überhaupt ein fester Anhaltspunkt in dieser Beziehung eruiren lässt, dem Anfang des XIV. Jahrhunderts zuzuweisen sein.

Bezüglich der angewandten Technik erübrigt die Bemerkung, dass das ganz aus grobem Leinen bestehende Tuch keine Naht zeigt, dass sämmtliche figürliche Darstellungen und Ornamente mit je vier eigenthümlich verschlungenen cordelartigen Leinenfäden auf die graue Leinwand übertragen sind, dass nur in Abständen von etwa $^1/_3$ Zoll jedesmal einer dieser Fäden durch das Leinen hindurchgeht und die Verbindung der theilweise geflochtenen Arbeit mit demselben in der Weise vermittelt, dass diese Stickerei zwischen jenen Befestigungspunkten lose aufliegend erscheint. Wie wir von kundiger Seite belehrt wurden, pflegt man Stickarbeiten von auch nur annähernd ähnlicher Technik heutzutage nicht mehr zu fertigen; am ehesten dürfte man dieselbe als eine combinirte Häkel- und Tambourir-Methode bezeichnen. Der Faltenwurf der Gewänder, die Einzeltheile der Gesichter u. s. f. sind höchst primitiv dadurch zum Ausdruck gebracht, dass an der betreffenden Stelle die Stickerei aussetzt und den etwas dunkleren Fond der Leinwand sichtbar werden lässt.

Im geraden Gegensatz zu dem bisher besprochenen, die ganze Mensa des Altares deckenden Tuche, welches trotz höchster Zierlichkeit und Kunstfertigkeit der Ausführung doch bezüglich des Effects kaum unansehnlicher gedacht werden könnte, steht der längs der drei Hauptfelder sich hinziehende, an der Vorderseite des Altars herabhängende, 10 Fuss 11 Zoll lange und 7 Zoll breite Rand. Dort Grau in Grau bei reichstem bildlichem Inhalt die grösste Bescheidenheit, hier Zeichnung und Technik nur auf den auch in die Ferne treffenden Effect berechnet. Dieser Unterschied zwischen beiden Theilen berechtigt wol zu der Annahme, dass wir in diesem Rande eine spätere Zuthat des XV. Jahrhunderts zu erblicken haben. Es ist eine Applicationsarbeit auf schwarzem Tuche. In regelmässiger Abwechslung erscheinen liegende Hirsche, aus deren Geweihen ein

---

1) Wir können uns, da Herr von Münchhausen seiner Beschreibung des Jagdteppichs von Marienberg (a. a. O. S. 25) keine Abbildung beigefügt hat, nicht entschliessen, in der von ihm besprochenen Scenerie ebenfalls eine, wenn auch spöttelnde Berücksichtigung der christlichen Einhorn-Legende zu erblicken. Das von ihm berichtete Vorkommen einer grösseren Zahl von Einhörnern wäre jedenfalls etwas so Abnormes, dass der Wunsch gewiss gerechtfertigt erscheint, es möge der geschätzte Herr Verfasser im Interesse einer gründlicheren Erörterung der Frage nach der bildlichen Darstellung unserer Legende noch nachträglich eine Abbildung jenes Teppichs publiciren. Ein altdeutscher gewebter Wandteppich im Schloss Strassburg in Kärnthen zeigt das Einhorn als Sinnbild der Keuschheit im Kampfe mit der sündhaften Weltlust, als deren Repräsentanten Thiere von übler Bedeutung (Greif, Drache) erscheinen. Vgl. Alb. Ilg in den Mitth. d. C. C., Wien 1872. S. 40 ff.

ästereicher Baum hervorsprosst, und anspringende Löwen mit flatternder Mähne in einem zierlichen Kranze von Rosenranken. Sämmtliche Figuren sind aus Leinwand geschnitten und ihre Conturen mit bunten Fäden abgesetzt, die Leiber der Hirsche und Löwen sind mit kleinen vergoldeten Silberschuppen übersäet. Den Abschluss bildet eine an schmaler carrirter Borde befestigte, 2½ Zoll lange Franse, welche in je 2¾ Zoll breiten Streifen von weisser, rother, blauer und grüner Farbe abwechselt. Wenn nach Rumohr [1]) der Styl ein Sich-fügen in die Forderungen des Stoffes ist, in welchem der Künstler seine Gestalten bildet, dann muss das Altartuch der Wiesenkirche als eine äusserst stylvolle Leistung mittelalterlicher Kleinkunst bezeichnet werden, bei welcher neben Seide und Wolle auch das bescheidenere Linnen als Kunststoff zur Verwendung gelangte.

Die übrigen Werke gothischer Kleinkunst, welche bei einer Würdigung der Soester Kunstthätigkeit nicht übergangen werden durften, gehören der Goldschmiedekunst an.

Eines derselben wird gegenwärtig im Sternsaal des neuen Museums in Berlin aufbewahrt. Es ist das der 5' 8¾" lange, 1' 9" breite und 2' 8" hohe Patroclus-Schrein [2]) aus getriebenem Silber, welcher durch des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm IV. Majestät vom Kirchenvorstand des Patrocli-Domes in Soest käuflich erworben und dann kunstgerecht hergestellt wurde [3]).

1) Vergl. Kugler, kleine Schriften und Studien zur Kunstgesch. III, S. 7.

2) Abbildung Fig. 5. (Berliner Museums - Catalog No. 216.) Den eifrigen Bemühungen des Herrn Prof. Dr. Dobbert in Berlin verdanken wir die zu unserem Holzschnitt benutzte Photographie, zu deren Aufnahme Herr Geh. Rath Dielitz bereitwilligst die nachgesuchte Erlaubniss ertheilte. Herr C. Eichner in Berlin und Herr Propst Nübel in Soest hatten die Freundlichkeit, über den Schrein die gewünschte Auskunft zu ertheilen.

3) Im gegenwärtigen Jahrhundert hatte der Schrein eigene Schicksale. Bis zum Jahre 1814 stand er im Hochaltar der Patroklicirche. Die Unsicherheit der damaligen Zeit veranlasste dann seine Bergung an zuverlässiger Stelle, nachdem die vor fast 1000 Jahren nach Soest gelangten Reliquien des h. Patroclus herausgenommen und in schlichtem Holzkasten im Altar reponirt worden waren. Später fand der Kasten selbst, der inzwischen arg gelitten hatte, seinen Platz in der sog. Kapitelsstube, einem gothischen Anbau der Sacristei, während die kleinen Figuren im Archiv aufbewahrt wurden. Im Jahre 1841 sah sich die ungemein arme Patrocligemeinde genöthigt, den Schrein in gänzlicher Verkennung seines hohen Kunstwerthes der Königl. Münze in Berlin zum Silberwerthe (er repräsentirte damals ein Silbergewicht 174⅓ Pfund) anzubieten. Dort fand ihn Herr Geh. Rath von Olfers und rettete diese Perle der Goldschmiedekunst, indem er den Ankauf des Schreines zum Preise von 3021 Thaler 24 Sgr. bei Sr. Majestät befürwortete. Der Schrein selbst war damals nur eine Ruine: das Gerippe, das Querschiff, an welchem der h. Patroclus steht, einige Kreuzblumen und die sämmtlichen Figuren waren nur noch erhalten. Mit einem Kostenaufwande von 1221 Thlr. 20 Sgr. wurde derselbe dann kunstgerecht restaurirt, das jetzige Dach, die Seitenwände und ein Theil der schlanken Fialen rühren daher. Wie wir hören, wäre eine Rückgabe des herrlichen Kunstwerkes an die Patrocligemeinde zum Zweck seiner stiftungsmässigen Verwendung gegen Erlegung der Kauf- und Restaurationskosten allerhöchsten Ortes in Aussicht

Ueber die Verhältnisse, unter welchen dieser seltene Schrein entstand und über seinen Verfertiger geben uns zwei noch heute vorhandene Urkunden genügenden Aufschluss [1]). Darnach verpflichteten sich im Jahre 1311 Dekan und Kapitel der Kirche von

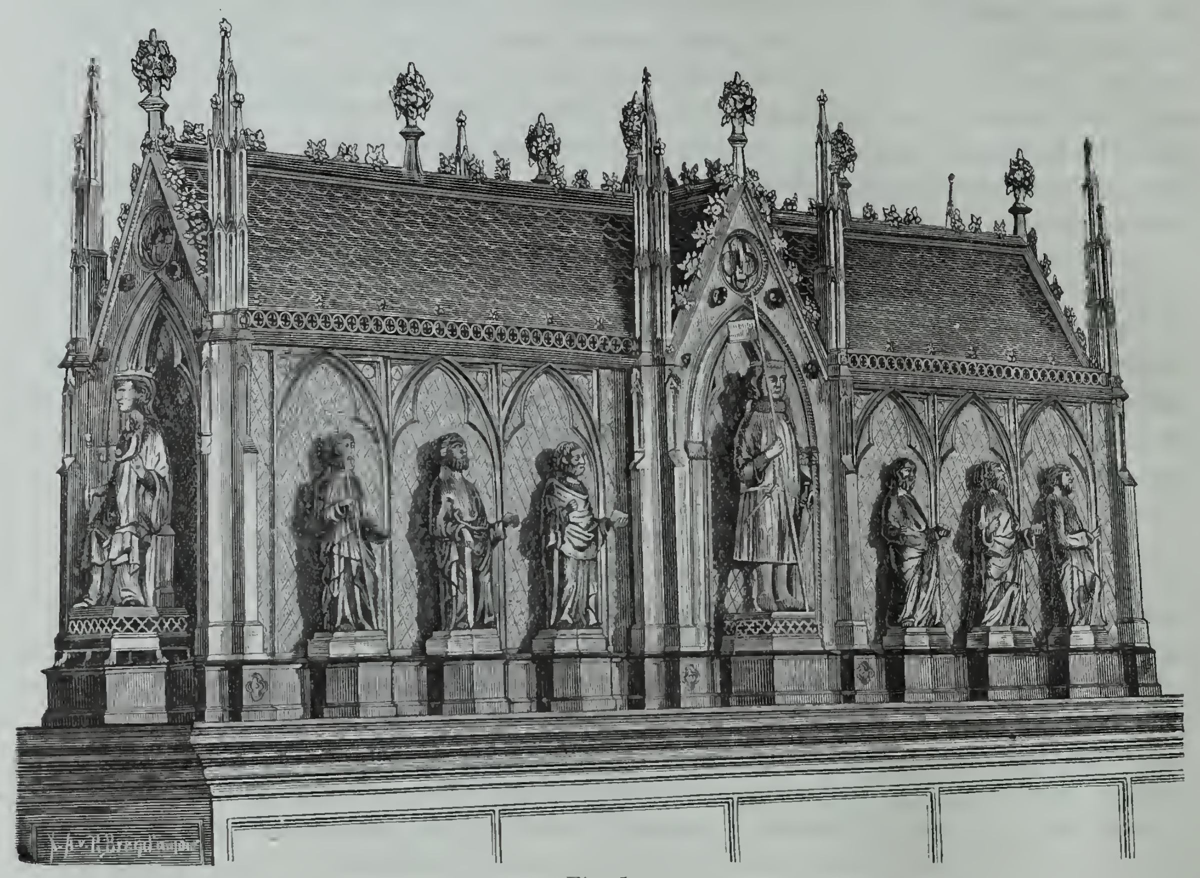


Fig 5.

Soest, die von ihnen alljährlich zum Kirchenschmuck herzugebenden fünf Mark für die Anfertigung eines neuen Patrocli-Schreines zu verwenden. Im Jahre 1313 am Margarethentage schliessen sie dann auch mit dem Goldschmied Zigefried [2]) einen Contrakt

---

gestellt, jedoch die Ausführung an der Mittellosigkeit der Gemeinde, welche die Zinsen des aus dem Verkauf erlösten Capitals zum baulichen Unterhalt von Kirche und Pfarrwohnungen verwenden muss, bislang gescheitert.

1) Dieselben sind abgedruckt in der Westfalia, Jahrgang 1825. Vergl. auch Lübke, a. a. O. S. 409.

2) So lautet der Name in der uns vorliegenden Abschrift aus dem Pfarrarchiv von S. Patrocli. Lübke a. a. O. liest Siegefried und Becker, in Kugler's Museum, 1836, S. 396 Rigefrid. Welche Lesart die richtigere sei, vermochten wir ohne Einsicht der Originalurkunde nicht festzustellen.

des Inhaltes, es solle dem genannten Goldschmied das zum Schrein erforderliche Silber vom Kapitel gestellt werden, und er als Lohn für jede verarbeitete Mark 15 in Soest giltige Schillinge (XV Solidos in sosato usuales) erhalten, doch würden von jeder Mark 3 Schillinge reservirt und die Summe derselben erst nach gänzlicher zur Zufriedenheit des Kapitels ausgefallener Fertigstellung des Schreins ausbezahlt werden.

Wie aus unserer Abbildung ersichtlich, ist der Schrein auf kreuzförmigem Grundriss aufgebaut, die Kreuzarme werden von schindelartig behandelten Satteldächern überdeckt, deren Verbindung mit den Seitenwänden durch eine Galerie maskirt wird, während den Dachfirst ein reicher Kamm von Kreuzblumen und Krabben ziert. An den Kreuzenden sind die hohen, mit je einer Kreuzblume gekrönten Spitzgiebel des Daches von Strebepfeilern mit zierlichen Fialen flankirt und enthielten ehedem in ihrem Maasswerk bildliche Darstellungen der Evangelisten, von welchen nur noch ein einziger zu Häupten des Patroclus (s. unten) erhalten ist. Die mit geschmackvollen kleinen Dessins übersäeten Langseiten des Kastens sind durch zierliches Maasswerk in 12 Felder eingetheilt, vor welchen auf den am Fusse angebrachten polygonen Sockeln je eine Apostelfigur in schön drapirter Gewandung, aber mit nicht sonderlich ansprechendem Gesichtsausdruck, hingestellt ist. An den Stirnseiten des Schreines haben links die gekrönte Maria mit dem auf ihrem Schoosse stehenden und ein Vögelchen in den Händen haltenden Jesusknaben, rechts Christus mit segnend erhobener Rechten und der Weltkugel in seiner Linken [1]) auf zierlich gearbeiteten Postamenten, Stelle gefunden. Die auf unserer Abbildung sichtbare Giebelseite des Querarmes zeigt den h. Patroclus in voller Rüstung, deren Einzelheiten mit besonderer Vorliebe behandelt zu sein scheinen. An der gegenüberstehenden Seite findet sich eine Bischofsgestalt mit dem Stab in der Linken, worin, obgleich jedes Symbol oder Inschriftband fehlt, der h. Bruno als Translator der Reliquien des h. Patroclus erblickt werden darf. Den ganz vergoldeten Schrein sollen ehedem auch zahlreiche Edelsteine geschmückt haben, die aber gegenwärtig durch unechte ersetzt sind [2]).

Das andere befindet sich nebst vielen anderen von freilich viel geringerem Kunstwerth im Schatze der evangelischen S. Petrikirche (im Volksmund Olde Kerke, ecclesia vetus, genannt) [3]). Es ist das ein ungemein zierlich gearbeiteter silbervergoldeter Messkelch [4]), bei welchem durch sorgfältigste Ausnutzung der stofflichen Eigenthümlichkeiten

---

1) Ganz dieselbe Figur und Haltung gewahrten wir auf dem Mittelfelde des Altartuches der Wiesenkirche (Taf. V): auch dort hat der Heiland die Rechte segnend erhoben, die Linke hält, wie hier, die mit dem Kreuz gezierte Weltkugel. Sollte etwa derselbe Künstler die Zeichnung zum Altartuch (Anfang des XIV. Jahrh.) und zum Patroclusschrein (1313) gefertigt haben?

2) Lübke, a. a. O. S. 410.

3) Ueber diese ungemein interessante, in Langhaus und Transept noch rein romanische, im Chor frühgothische Kirche vgl. Lübke a. a. O. S. 104 ff., Atlas Taf. V, 1; Otte, G. d. B. S. 588; Tappe, a. a. O. Heft 2. S. 6.

4) Zu unserer Abbildung in natürlicher Grösse auf Tafel VI wurde die uns gütigst überlassene schöne Zeichnung des Herrn Prof. Riess sowie eine künstlerich treue Nachbildung benutzt, welche

eine ganz bedeutende künstlerische Vollendung erzielt wurde. Die Behandlung des Laubwerks, die Charaktere der angewandten Schriftzüge, die weitausbauchende Form der Cuppa und namentlich der dem Ganzen eigene gesunde Realismus lassen keinen Zweifel darüber, dass dieses Kunstwerk nicht vor Mitte des XV. Jahrhunderts entstanden sein könne. Dasselbe hat eine Höhe von $6^3/_4$ Zoll, der Kelchfuss misst $5^1/_2$ Zoll und die Cuppa $4^1/_4$ Zoll im Durchmesser.

Der in geschmackvoller Zeichnung reich durchbrochene und in sechs Felder eingetheilte Fuss zeigt auf der vorderen Fläche höchst ausdrucksvoll gravirt eine männliche und eine weibliche Figur im Bussgewand neben einem Ecce-Homo-Bilde knieend. Zu Häupten der beiden, offenbar den Donator mit Gemahlin darstellenden Figuren ist in gothischen Minuskeln die Inschrift angebracht: miserere . nri . dne.

Durch eine mit Zinnenkrönung versehene Galerie vermittelt, wächst aus diesem Unterbau der sechseckige Schaft empor, welchen seitlich zwischen den ihn stützenden Strebepfeilern Eichenstämmchen umgeben. Diese breiten in der Mitte des Schaftes ihre Zweige weit aus und tragen hier drei unterwärts mit Eichenlaub und kleinen Eicheln gezierte Aestchen, zwischen denen sich hindurchziehend sie am oberen Schaftende nochmals ausbauchen und ein Körbchen für die ganz glatt gehaltene Cuppa bilden. Zwischen den drei Nestchen springt am Nodus je eine glatte Fläche hervor, welche als Wappenschild behandelt ist. Die Wappen sind auf Gold in weissem Grunde (émail champlevé) gefertigt; zwei derselben, nahezu gleich, sind auf unserer Zeichnung zwischen den Nestchen am Kelche sichtbar, das dritte ist nebenstehend besonders wiedergegeben. Wir haben uns leider vergeblich bemüht, aus diesen Wappen feste Anhaltspunkte zu Schlüssen auf die Person der Stifter dieses Kelches zu gewinnen [1]).



Fig. 6.

In den Nestchen befinden sich ungemein fein ausgeführt drei Vögel: der Pelican mit seinen Jungen, der Phönix in den Flammen und der Adler mit zwei Jungen. Welche Deutung ist diesen Thieren zu geben? Die in Soest übliche Antwort lautet: der Adler sinnbildet den himmelanstrebenden Glauben, der in den Flammen sich verzehrende Phönix die Hoffnung und der seine Jungen nährende Pelican die Liebe. Gegen die Berechtigung dieser Deutung an sich lässt sich nichts Stichhaltiges vorbringen, und doch glauben wir,

---

Herr Goldarbeiter Hellner in Kempen für die Schatzkammer seiner königl. Hoheit des Fürsten von Hohenzollern angefertigt hat.

1) Selbst der gründlichste Kenner der Soester Geschichte, Herr Prof. E. Vorwerck in Soest, vermochte uns betreffs derselben auf keine sichere Spur zu führen. Zwar schien das Wappen mit den drei Fischen, die wir für Aale oder Salme hielten, auf eine nach uns freundlichst übermittelten Notizen des Herrn Prof. Vorwerck seit Mitte des XIII. Jahrhunderts in Soest begüterte und angesehene Familie Herinc, heringhe hinzuweisen. Allein auf dem Wappen dieser Familie, welches allerdings auch drei Fische enthält, erscheinen dieselben nicht in senkrechter, sondern in schräger Lage und sind auch nicht so aalartig schlank, wie auf dem Wappen unseres Kelches.

es habe dem Künstler eine ganz andere Idee vorgeschwebt, welche die Thiere zu dem Opferkelch, an dem sie sich finden, in engere Beziehung brächte.

Von dem Pelican wird in dem allerlei Berichte über wunderliche Eigenschaften und Thätigkeiten von Thieren enthaltenden Physiologus des Epiphanius [1]) erwähnt, dass er mit dem eigenen Blute seine Jungen vom Tode erweckt habe und dadurch ein Sinnbild Christi geworden sei. Wol im Anschluss an diese Stelle ist er dann auch als Symbol des hingebenden Opfertodes Jesu seit dem XII. Jahrhundert bei den deutschen Dichtern beliebt und kommt in mittelalterlichen Bildwerken vereinzelt sehr oft, mit dem Phönix zusammen u. A. am Hauptportal des Domes in Magdeburg und an der Lorenzkirche in Nürnberg [2]) vor.

Der Phönix, von dem schon Herodot [3]) erzählt und der sich bereits auf römischen Kaisermünzen als Sinnbild des wiederhergestellten „goldenen Zeitalters" findet, ist in die christliche Symbolik der Katacomben [4]) schon herübergenommen, wo er, meist in Verbindung mit dem Palmbaum oder einen Palmzweig im Schnabel haltend, nach de Rossi's [5]) Forschungen auf den Epitaphien im Cömeterium des Callistus wiederholt vorkommt und Sinnbild der Unsterblichkeit und Auferstehung alles Fleisches ist. Auf einem Mosaik der Laterankirche in Rom sinnbildet der Phönix die geistige Auferstehung der Völker, unter welchen die Kirche aufgerichtet ist [6]). In weiterer Entwicklung seiner symbolischen Verwendung erscheint er dann, als aus dem Flammentode zu neuem verklärtem Leben hervorgehend, auf einem von Valerio Vicentino gefertigten Hostienkelche (Ciborium aus Bergkrystall) der Galerie in Florenz [7]) mit der Inschrift: sic moriendo vita perennis, deutet also hier die dem freiwilligen Tode Christi folgende Auferstehung [8]) an.

Der Adler endlich, vielfach das Sinnbild der Jugend (Ps. 102: renovabitur ut aquilae iuventus mea) und in den Katacomben [9]) als Bild der geistigen Erneuerung durch die Gnade beliebt, wird in späterer Zeit direct ein Typus Christi und zwar seiner Himmelfahrt: est aquila coelos petendo heisst es von Christus in einem Pariser Evangelienbuch

---

1) c. 8 T. II, 199.

2) Piper, Mythologie der christlichen Kunst I, S. 463.

3) hist. II. 73.

4) Kraus, a. a. O. S. 202.

5) de Rossi, Roma sott. II, tab. XLV, 59; C[te] de Richemont, nouvelles études sur les catacombes Romaines p. 381; φοίνιξ heisst sowol der mystische aegyptische Vogel als auch die Palme, vgl. Martigny, dictionnaire des antiquités chrétiennes, art. Phénix.

6) Piper, a. a. O. I, 462.

7) Piper, a. a. O. I, 467.

8) Epiphanius (ἀγκυρωτός c. 85. II, 89) verwerthet bei seiner ausführlichen Behandlung der Auferstehung Christi die Legende vom Phönix: wie dieser nach 3 Tagen aus der Asche seines Nestes wiederersteht, so Christus am dritten Tage aus dem Grabe. Viele Kirchenväter adoptiren diesen Vergleich. Menzel, a. a. O. II, 228.

9) Kraus, a. a. O. S. 228.

aus dem XIV. Jahrhundert gemäss einer dem h. Hieronymus entlehnten Auffassung[1]). Ein in Kremsmünster befindliches liturgisches Schaugeräth, das noch dem XII. Jahrhundert angehört, stellt einer bildlichen Darstellung des zum Himmel auffahrenden Heilandes den Adler als Pendant gegenüber, wie er seine zwei Jungen zur Sonne emporträgt mit der Umschrift: hic aquile gestu Jesu typus est manifestus[2]).

Nach dem Gesagten werden wir wol nicht fehl gehen, wenn wir die symbolische Bedeutung der drei am Opferkelche combinirten Vögel Pelican, Phönix und Adler kurz dahin feststellen: wie der Pelican die junge Brut, so hat Christus die Seinen durch Dahingabe von Blut und Leben vom Tode errettet, ist aber, dem Phönix gleich, durch den selbstgewollten Tod zu neuem Leben hindurchgegangen, um dann mit Adlersschwingen zum Himmel emporzusteigen.

Es sei der Vollständigkeit halber und zur Erhärtung dieser Deutung nur noch erwähnt, dass sich am Hauptthurm (Nordseite) des Strassburger Münsters Pelican, Phönix und Adler nebeneinander finden und dass dieser Cyclus vervollständigt wird durch ein an erste Stelle gesetztes Einhorn, das von einem Jäger mit der Lanze in den Schooss der Jungfrau gejagt wird, also offenbar eine symbolische Darstellung der Menschwerdung, des Opfertodes, der Auferstehung und Himmelfahrt, als der Hauptmomente aus der Lebensgeschichte Jesu.

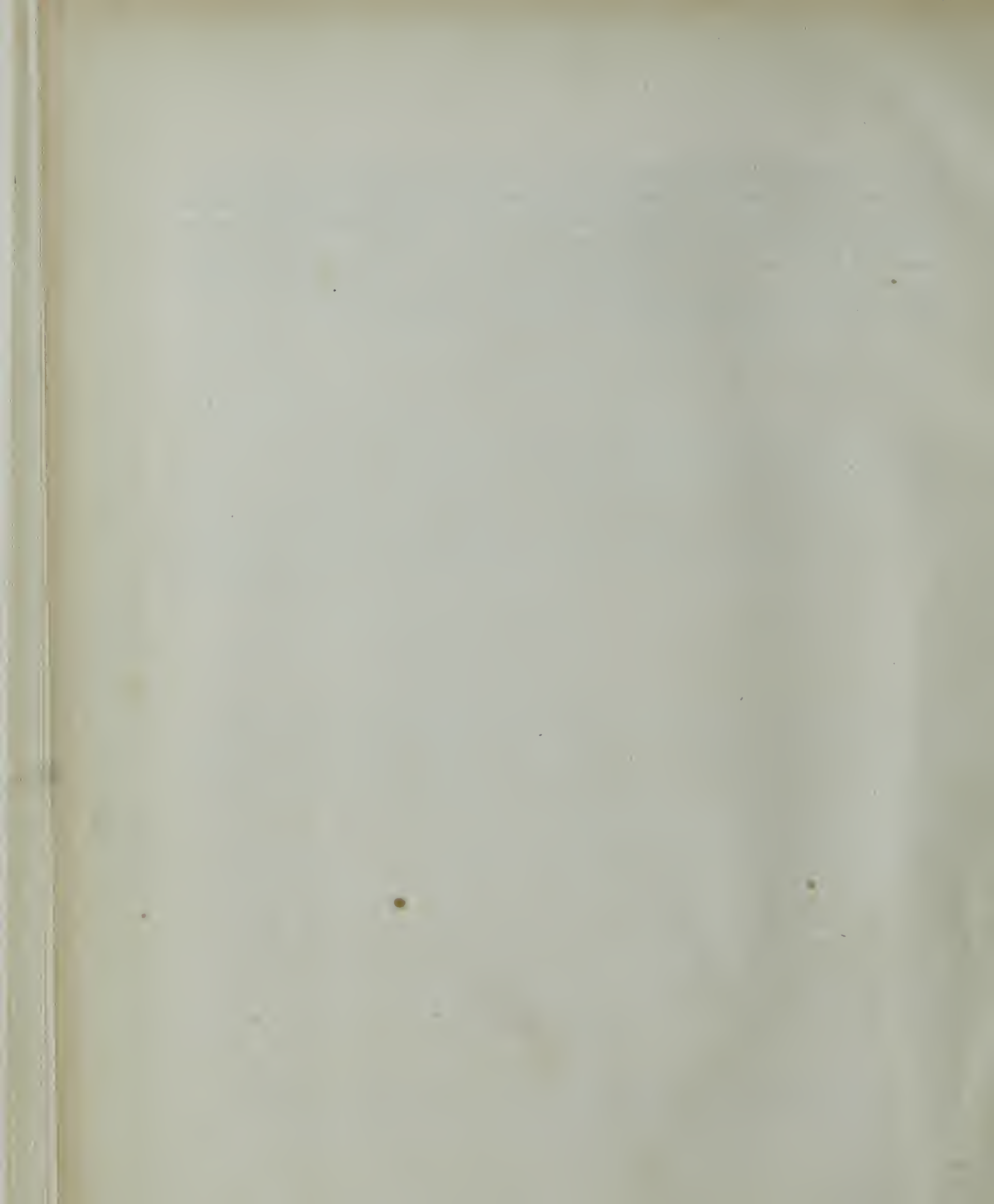
Das Gesagte wird genügen, um die bis in die frühesten Anfänge des XII. Jahrhunderts hinaufreichende und von da ab dauernd betriebene Pflege der bildenden Künste in Soest, sowie eine vielfache Beziehung derselben zur rheinischen Kunst zu erhärten. Anderseits aber dürfte auch das Bild jener eifrigen und nimmermüden künstlerischen Thätigkeit, welches wir in schwachen und lange nicht den Gegenstand erschöpfenden Umrissen zu entwerfen versuchten, Zeugniss davon ablegen, mit welcher Hingabe und welch tiefem Verständniss die Kunst in einer Stadt cultivirt wurde, deren angesehensten und meisten Bürgern die Förderung ihrer commerciellen Interessen zunächst am Herzen liegen musste. Dass diese angesehenen Männer von Soest, die ihren Handel meisterlich pflegten, die ihre bürgerlichen Freiheiten selbst einzelnen mächtigen Kölner Erzbischöfen gegenüber mit Mannesmuth vertheidigten und in der Politik ihrer Zeit eine bedeutende Rolle spielten, auch der Kunst mit solchem Eifer zugethan waren, lässt gewiss den Wunsch gerechtfertigt erscheinen, es möge auch bei uns im neugeeinten deutschen Reich wiederum wie damals die Kunst in allen Kreisen eine eifrige Pflege finden! Wenn erst alle Alterthumsfreunde

1) Otte, H. d. K. A. S. 869.

2) Dasselbe befand sich auf der Wiener Weltausstellung; es ist abgebildet und von K. Lind besprochen in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission XVIII. Jahrg. (1873) S. 180 Taf. VII.

treu dem Geiste Winckelmanns, fern von jeder Antiquitätenkrämerei, eine gründliche Erforschung der Denkmale antiker und mittelalterlicher Kunst lediglich um der Kunst willen betreiben, so wird durch die vereinten und fortgesetzten Bemühungen das Interesse für die Kunst der Vergangenheit stets allgemeiner werden und durch sorgfältigste Klarlegung und Beachtung der dort waltenden Principien auch die moderne deutsche Kunst in der rechten Bahn erhalten und zu immer schönerer Blüthe emporgehoben werden. Das aber müsste den Manen Winckelmanns die beste Huldigung sein!

Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi in Bonn.





Wandgemälde aus dem Hauptchor des Patrocli-
Domes in Soest.

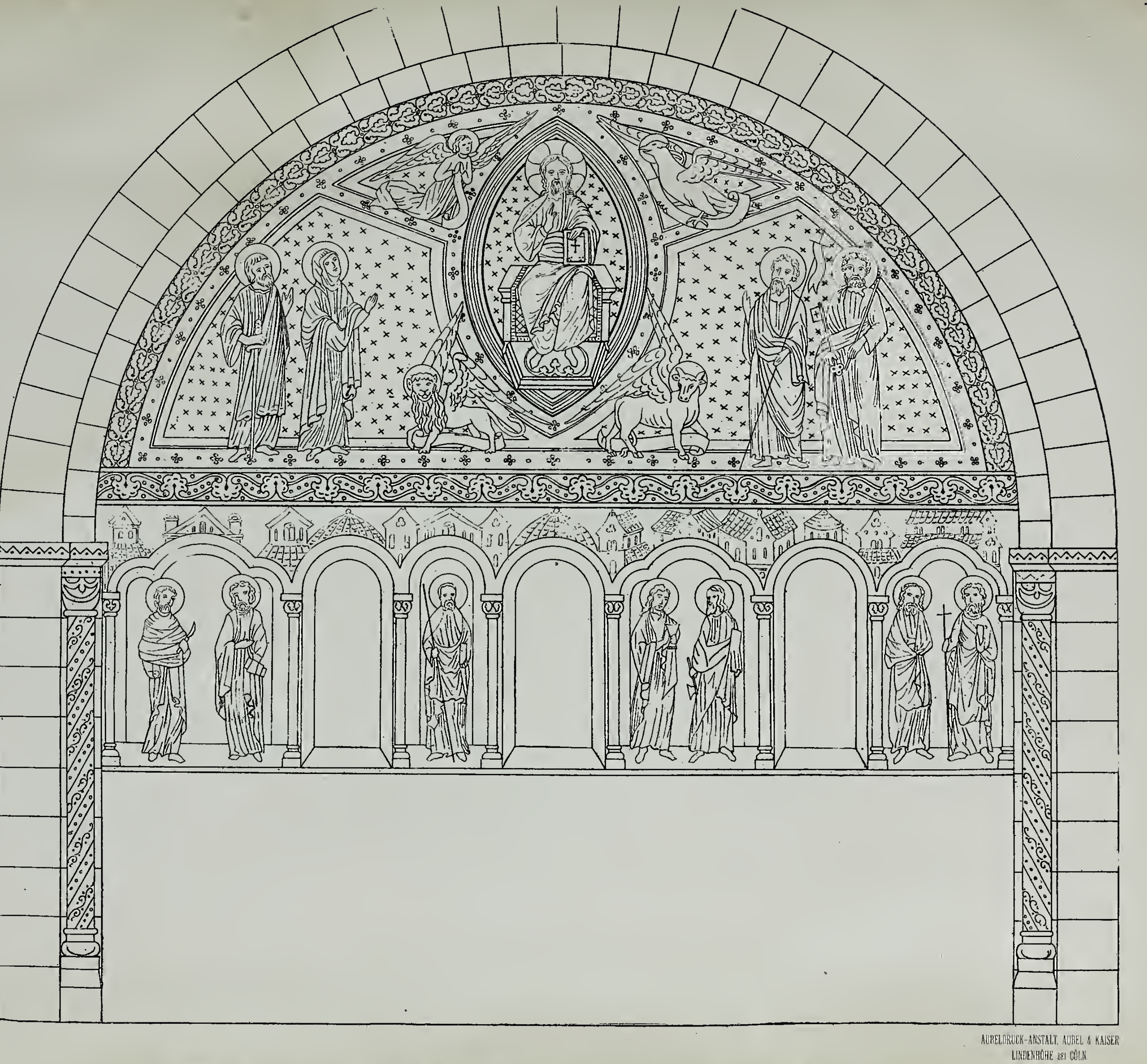




AUBELDRUCK-ANSTALT. AUBE[L]
LINDENHÖHE BEI CÖ[LN]

Details aus den Wandgemälden des Patrocli-Domes in Soest.





AUBELDRUCK-ANSTALT, AUBEL & KAISER
LINDENHÖHE BEI CÖLN

Wandmalerei aus der Kilianskirche zu Lüzol bei Pyrmont.



Kreuztafel mit Relief-Darstellungen und Malereien aus der Hohne-Kirche zu Soest.

AUBELDRUCK-ANSTALT, AUBEL & KAISER
LINDENHÖHE BEI CÖLN.





„Westfälisches Abendmahl",
Glasgemälde in der Wiesenkirche zu Soest.





Gesticktes Altartuch aus der Wiesenkirche
in Soest.





Gothischer Messkelch aus der Petrikirche in Soest.



ALTAR IN SOEST





ALTAR IN SOEST.

7













